MARCEL CORNELOUP

livre 4

l'heure de musique

EDITIONS VAN DE VELDE

Marcel CORNELOUP

L'HEURE DE MUSIQUE

LIVRE IV

LIVRE DE L'ÉLÈVE

Éditions VAN DE VELDE, FONDETTES · 37230 LUYNES

I.S.B.N. 2-85868-004-3
© 1964 by Éditions Van de Velde, Tours.
Tous droits réservés pour tous pays, y compris l'U.R.S.S.

Toute reproduction, même partielle, est interdite.
Une copie ou reproduction, par quelque procédé que ce soit, photographie, micro-film, bande magnétique, disque ou autre, constitue une contrefaçon passible des peines prévues par la loi du 11 mars 1957 sur la propriété littéraire.

60,00

DU MÊME AUTEUR :

L'Heure de Musique :

Livre I : 1° **Livre de l'élève.** 25 chants, 80 dessins ou photos, 20 commentaires de disques, documents sur la musique antique.

2° **Cahier de travail** préparé pour les exercices proposés dans le livre et accompagné d'une **Iconographie** (photos à découper pour illustrer le cahier).

3° **Livre du maître.**

Livre II : 1° **Livre de l'élève.** 30 chants, 40 dessins ou photos, 16 commentaires de disques, documents sur la musique du Moyen Age.

2° **Livre du maître.**

Livre III : 1° **Livre de l'élève.** Étude des tonalités à travers pentacordes et gammes, grandes formes instrumentales et dramatiques des œuvres des maîtres, 20 chants, 16 commentaires de disques, nombreuses illustrations, documents sur la musique des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles.

2° **Livre du maître.**

Livre IV : 1° **Livre de l'élève.** Évolution de la musique dans l'Europe du XIX^e^ siècle. Symphonie, Opéra, Piano, Lied et Mélodie : 30 œuvres commentées, nombreuses illustrations.
Révision du solfège et notions complémentaires, 50 chants.

2° **Livre du maître.**

La Musique à l'École : (Enseignement du 1^er^ degré).

Livre I : 1° **Livre de l'élève.** Initiation musicale au Cours Préparatoire avec le soutien d'un instrument (carillon).

2° **Livre du maître.**

3° **Chants et Carillons.** Complément du Livre de l'Élève. Recueil de chants avec accompagnement de carillon.

(Éditions Van de Velde, Tours.)

L'Orchestre et ses instruments : Ouvrage d'initiation musicale indispensable à tout amateur de musique, permettant de pénétrer sûrement les œuvres des grands maîtres, de La Lande à Stravinsky. 40 œuvres commentées de façon simple et claire. Étude attrayante des instruments de l'orchestre, avec nombreux exemples musicaux, tableaux et illustrations.

(Presses d'Ile de France, Paris.)

Couverture : Académie impériale de Musique, Paris
(ancien Opéra, rue Le Peletier)
Litho. de J. Arnout
(Cliché *Archives Photographiques.*)

PREMIÈRE PARTIE

Initiation Musicale

La Musique au XIX^e^ siècle

Delacroix. — Musiciens Juifs de Mogador (Maroc). Musée du Louvre

(Cliché *Archives Photographiques.*)

CHAPITRE I

LA MUSIQUE A L'AUBE DU XIX^{e} SIÈCLE

I. LE BOULEVERSEMENT ROMANTIQUE

1. *Dans le monde*
2. *Dans les arts*
3. *En musique*
4. *L'artiste romantique*

II. L'UNIVERS DU MUSICIEN ROMANTIQUE

1. *Ses sentiments*
2. *Sa race*
3. *Sa nation*

III. LE LANGAGE ROMANTIQUE

1. *La mélodie*
2. *L'harmonie*
3. *Les formes*
4. *L'orchestre*
5. *Les ressources nouvelles :*
   - — chant populaire
   - — modes anciens
   - — exotisme

ŒUVRE COMMENTÉE

PRÉLUDE DE LOHENGRIN (WAGNER)

1. — *Le compositeur*
2. — *La légende de Lohengrin*
3. — *Plan du Prélude*
4. — *Deux jugements : Berlioz, Baudelaire*

1778

OUVERTURE DE L'ENLÈVEMENT AU SÉRAIL

MOZART

Voici deux ouvertures, deux pages symphoniques jouant un même rôle : celui d'ouvrir un opéra. Entre les deux, 70 ans se sont écoulés, 70 ans, c'est-à-dire la vie d'un homme.

Ecoutons-les...

On dirait deux mondes totalement opposés... On a même l'impression que chaque ouverture requiert de la part de l'auditeur des attitudes différentes :

On écoute Mozart de façon détendue, le visage souriant. Wagner, au contraire, nous écrase et nous envoûte peu à peu, nous replie sur nous-mêmes. Là est l'équilibre, le rêve heureux ; ici c'est l'angoisse, l'inquiétude, la paix interrogative, puis la paix mystique.

1848

PRÉLUDE DE LOHENGRIN

WAGNER

Que s'est-il passé entre ces deux dates ?

I. LE BOULEVERSEMENT ROMANTIQUE.

1° Depuis 1770 **le monde fait sa révolution :** les peuples changent de régime, les philosophes prônent des idées nouvelles (en France, c'est l'époque de J.-J. Rousseau, de Voltaire), les poètes chantent l'homme épris de liberté (rappelez-vous le Chant du Départ, de Méhul, sur des paroles d'André Chénier).

2° **L'Art est secoué** par le grand courant qu'on a appelé le *Romantisme* et que marque fortement l'année 1830 : année de la bataille d'Hernani, du Salon de peinture de Delacroix, de la « Symphonie Fantastique » de Berlioz.

Portrait de MOZART

(Cliché *Pic.*)

Portrait de Richard WAGNER

3° **En musique** les dernières œuvres de Mozart l'annonçaient déjà (40e symphonie, Don Juan), mais la révolution s'accomplit avec Beethoven et s'affirme avec Wagner, Liszt, Berlioz, Chopin, Schumann.

4° **L'artiste romantique** se place au centre de son œuvre : l'œuvre musicale n'est plus un jeu sonore, triomphe de la musique pure (époque précédente), c'est ***l'expression d'un être qui chante l'univers dans lequel il se meut.***

II. L'UNIVERS DU MUSICIEN ROMANTIQUE.

C'est celui de tout artiste romantique, son exaltation est du même ordre que celle du peintre ou du poète.

Le musicien romantique exalte...

- *Ses propres sentiments*, et chante les thèmes favoris du Romantisme
  - **L'amour :** Lieder de Schumann
  - **La nature :** Symphonie Pastorale de Beethoven
  - **La mort :** Symphonie Fantastique de Berlioz
- *Sa race* — **Slave :** Rhapsodie hongroise de Liszt
- *Sa nation*
  - **L'école russe :** Le groupe des cinq
  - **L'opéra allemand :** Weber, Wagner

C'est toute sa sensibilité qui s'exprime librement à travers des thèmes où toujours apparaît **l'homme.** Il prend conscience du monde qui est le sien et dont il dépend : celui intérieur de ses sentiments, celui universel de sa race et de sa nation. Le musicien classique, au contraire, se mouvait dans un univers qui était une fin en soi : celui des sons.

III. LE LANGAGE ROMANTIQUE.

Ne confondons pas langage et style : le style c'est l'homme, a dit Buffon, et, à travers un même langage, les hommes s'expriment dans des styles différents. Le langage est fait de matériaux qui se transforment avec le temps.

Le langage musical évolue très rapidement. Dans la première moitié du XIX^e^ siècle, il subit des transformations profondes nées des progrès techniques (instruments en particulier) et des besoins de l'expression.

Les matériaux du langage sonore sont avant tout :

a) *la mélodie,*
l'harmonie,
les éléments rythmiques qui les composent ;

b) ces matériaux se moulent dans les *formes :* sonate, fugue, etc. ;

c) les agents d'exécution sont :
les voix,
les instruments.

1° **La mélodie** romantique semble flatter davantage que la mélodie classique, plus noble et moins populaire. Elle s'adresse plus au cœur qu'à l'esprit, on la retient plus aisément. On la chante en rêvant ou avec passion.

2º **L'harmonie** est la science des accords. Parmi tous les accords qui existent, on peut distinguer les *accords consonants* et les *accords dissonants* : les accords dissonants, par leur agressivité et leur *instabilité*, s'opposent à la plénitude et à la stabilité des accords consonants.

ACCORDS consonants

(3 sons pouvant se superposer en tierces et sonnant comme un accord parfait.)

ACCORDS dissonants

(Notes d'un accord consonant, plus une ou plusieurs autres notes.)

L'être romantique inquiet, tourmenté, instable, recherche des accords dissonants : leurs successions créent des suites d'états instables qui éloignent la détente.

Chez le classique, au contraire, la tension de l'accord dissonant (A.D.) appelait le repos de l'accord consonant (A.C.).

HARMONIE CLASSIQUE

A.D. + A.C.

tension ——→ détente

(HAYDN : **Quatuor à cordes nº 75**)

HARMONIE ROMANTIQUE

A.D. + A.D. ... A.C.

tension + tension

(WEBER : **Ouverture d'Obéron**)

On a dit que « Tristan et Yseult » de Wagner n'était qu'une longue dissonance (suite d'accords dissonants) qui ne se résolvait (ne trouvait le repos) qu'à l'accord final.

3º **Les formes.** Le romantisme hérite des formes classiques nettement définies dans le domaine de la musique pure (sonate, symphonie, quatuor, etc.), comme dans celui de la musique dramatique. Mais leurs cadres apparaissent rapidement trop étroits d'où :

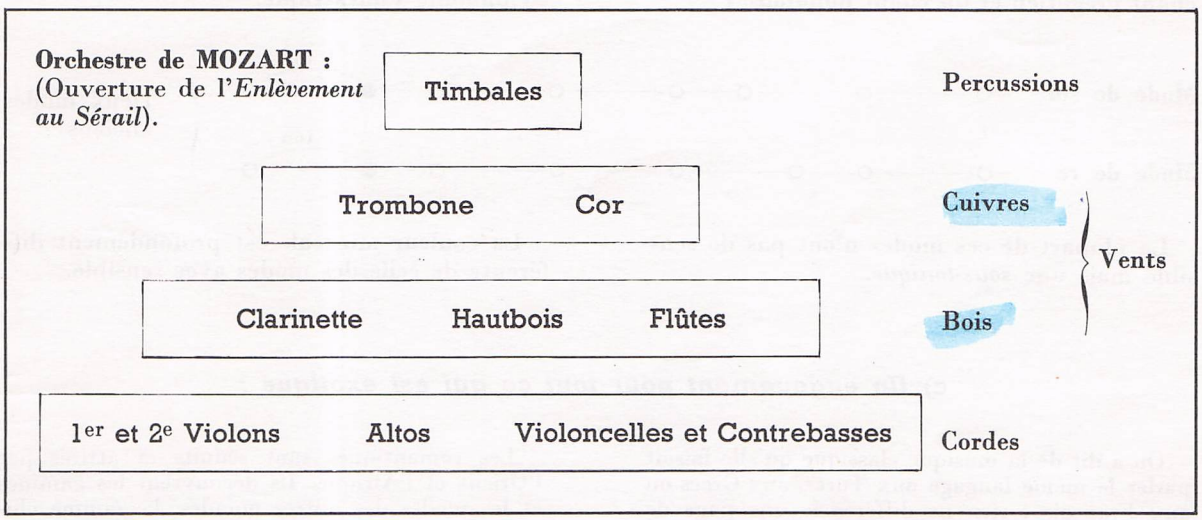
a) *une amplification :* Les œuvres prennent des dimensions plus importantes : avez-vous remarqué que quatre symphonies de jeunesse de Mozart tiennent sur un seul disque ? Il faut deux mêmes disques pour la 9e symphonie de Beethoven.

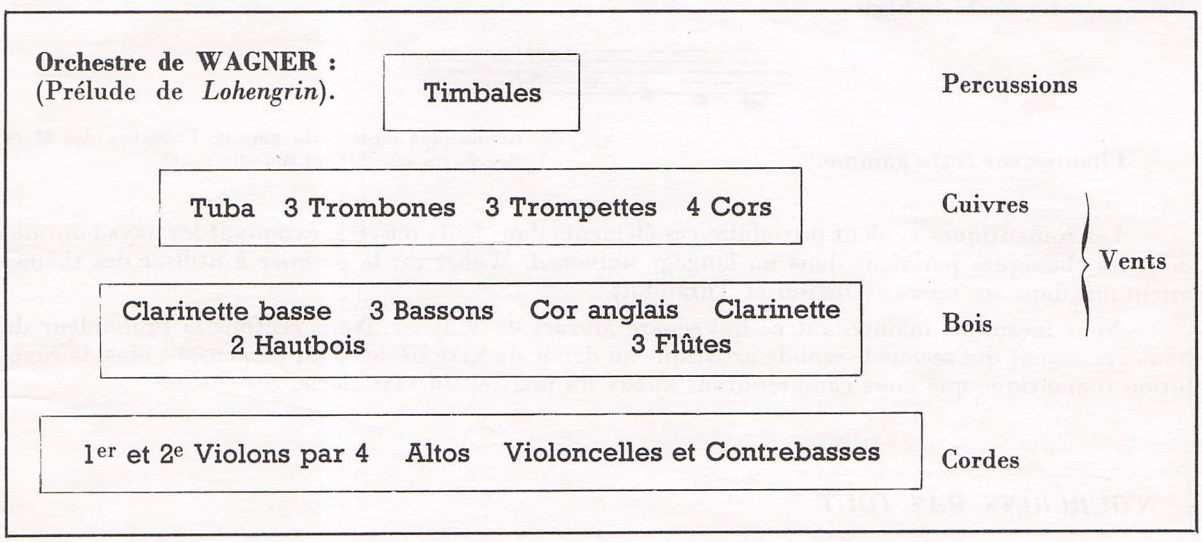
b) *un éclatement de certaines formes :* Le menuet se transforme en scherzo, l'allegro de sonate trouve un autre équilibre lorsque les compositeurs donnent à la coda une importance qu'elle n'avait pas jusqu'alors.

c) *des formes se créent :* on peut dire que le lied est né avec Schubert.

4° **L'orchestre s'enrichit.** La récente découverte des pistons (1814) permet une plus large utilisation des cuivres, qui apportent la chaleur et la couleur que réclame parfois l'univers émotif et légendaire du musicien romantique.

Comparez les orchestres de MOZART et de WAGNER





5° **Enfin le langage musical romantique utilise des ressources nouvelles :** le goût des particularités nationales ou ethniques éveille et entraîne la curiosité du pittoresque, de l'archaïque et de la couleur locale (1), d'où :

a) ***Un retour au chant populaire qui définit la race.***

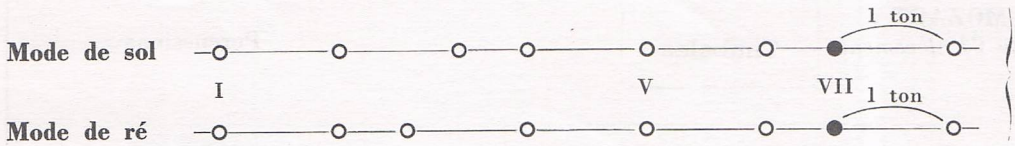
(1) Voir page 95, la Musique Russe.

b) *La résurrection des modes anciens :*

L'époque classique utilisait exclusivement les modes majeurs et mineurs avec sensible.

Au XIX^e siècle on reprend les échelles anciennes conservées par la tradition du chant grégorien et du chant populaire :

Ainsi on fait revivre le Moyen-Age et son monde de légende et de troubadours. Berlioz utilise le thème du « Dies Irae » (chant des morts dans la liturgie catholique) dans sa Symphonie Fantastique.



Deux modes anciens

La plupart de ces modes n'ont pas de sensible mais une *sous-tonique.*

La couleur musicale est profondément différente de celle des modes avec sensible.

c) *Un engouement pour tout ce qui est exotique :*

On a dit de la musique classique qu'elle faisait parler le même langage aux Turcs, aux Grecs ou aux Français : rien ne différencie une page de l'Enlèvement au Sérail qui se passe chez les Turcs d'une page des Noces de Figaro.

Les romantiques sont séduits et attirés par l'Orient et l'Afrique. Ils découvrent les gammes et les modes des autres mondes, la gamme chinoise à 5 sons, par exemple :

Chantez sur cette gamme.

Remarquez dans cette gamme l'absence des 4^e et 7^e degrés (ni sensible, ni sous-tonique).

Les romantiques veulent introduire ces éléments dans leurs œuvres, évoquant les pays lointains dont les classiques parlaient dans un langage universel. Weber est le premier à utiliser des thèmes orientaux dans ses opéras (Obéron et Turandot).

Nous mesurons maintenant ce qui sépare Mozart de Wagner. Nous sentons la profondeur du bouleversement qui secoue le monde artistique au début du XIX^e siècle. C'est en pensant ainsi la révolution romantique que nous comprendrons mieux les maîtres du XIX^e siècle.

N'OUBLIONS PAS TOUT

1. — *Que représente l'année* 1830 *dans les Arts?*
2. — *Que chante, qu'exalte le musicien romantique? Trouvez d'autres exemples pour le tableau de la page* 3.
3. — *Reconnaissez des accords consonants et des accords dissonants joués au piano.*
4. — *Comment évoluent les formes au XIX^e siècle?*
5. — *Trouvez d'autres modes anciens (mode de Mi, de Fa) et établissez leur échelle.*
6. — *Citez les opéras de Wagner.*
7. — *Quels sont les personnages principaux de Lohengrin?*

Wagner : *Allemagne* *1813-1883*

PRÉLUDE DE LOHENGRIN

LE MUSICIEN. Richard Wagner naît à Leipzig en 1813, la même année que Verdi.

En 1813 Chopin a 3 ans, Berlioz 10, Weber 27, Mozart repose à Vienne depuis 22 ans déjà. Dès son enfance, Wagner est attiré par le théâtre, celui de Shakespeare en particulier. Vers 18 ans, il songe à l'opéra et étudie alors rapidement l'harmonie et le contrepoint. Il voyage tout en écrivant ses chefs-d'œuvre. On le trouve successivement à Paris, en Suisse, en Allemagne, en Suisse encore puis en Italie.

Il meurt à Venise en 1883. Avant de mourir il voit la réalisation de son ambitieux projet : la construction à Bayreuth d'un théâtre spécialement conçu pour la réalisation de ses drames. De nos jours, chaque année, le Festival de Bayreuth célèbre l'œuvre de Wagner. Ses principaux opéras sont :

1° 1813. *Que vous rappelle cette date en histoire de France?*

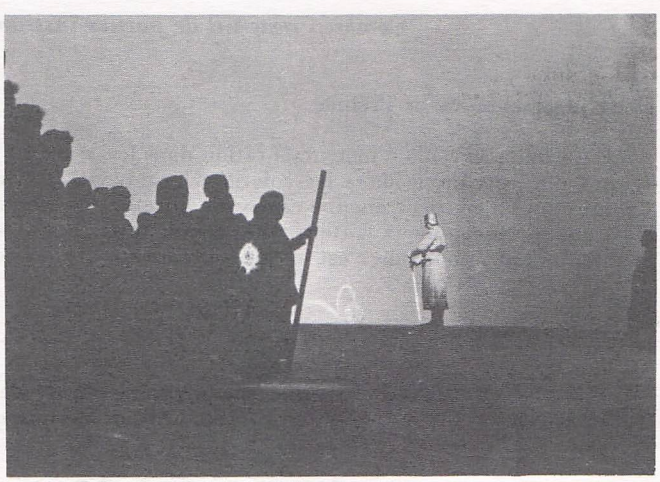
2° *Quel Festival, chaque année, célèbre l'œuvre de Mozart?*

Le Vaisseau Fantôme, Tannhauser, Lohengrin, Tristan et Yseult, Les Maîtres Chanteurs, la Tétralogie (Siegfried, la Walkyrie, l'Or du Rhin, le Crépuscule des dieux), Parsifal.

LA LÉGENDE DE LOHENGRIN. Wagner l'a puisée dans l'œuvre du minnesinger (1) Wolfram von Eisenbach (XIII^e siècle).

« **Lohengrin,** fils de **Parsifal** gardien du Saint-Graal (2) est descendu du Mont Salvat pour défendre l'innocence en la personne d'**Elsa,** injustement accusée du meurtre de son frère **Godefroid.** (La scène se passe dans le duché de Brabant, à la mort du Prince au X^e siècle). Elsa, vengée, accepte de devenir l'épouse de Lohengrin qui lui demande de ne jamais chercher à connaître qui il est et d'où il vient. Lorsque, poussée par la curiosité, Elsa pose la question fatale, Lohengrin dévoile son origine et retourne au Mont Salvat. »

Nous saisirons le sens exact de ce drame lorsque nous étudierons Wagner. Mais dès maintenant lisez la page 36 qui situe les héros wagnériens.



Lohengrin, 1^er acte
Mise en scène : Wolfgang Wagner. Festival de Bayreuth

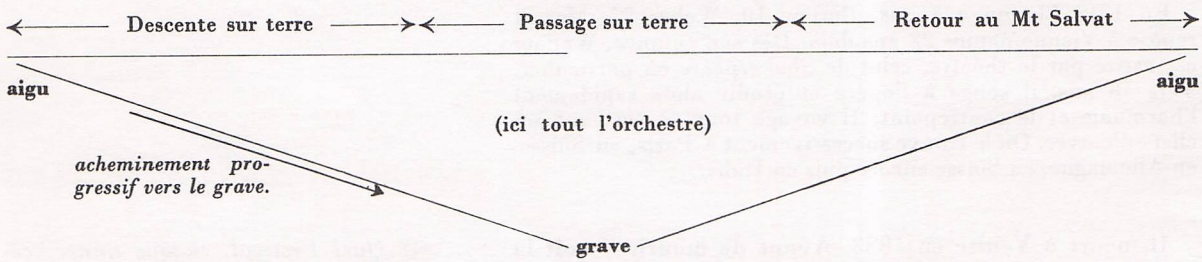
(1) Minnesinger : troubadour allemand.
(2) Saint-Graal : Vase qui aurait recueilli le sang du Christ.

LE PRÉLUDE DE LOHENGRIN.

Voir page 39 le rôle du prélude chez Wagner.

Joué avant le lever du rideau, ce prélude, par sa construction (immense crescendo et decrescendo) semble évoquer la descente, la venue et le passage sur terre, dans toute sa puissance, du chevalier Lohengrin et son retour au lointain Mont Salvat dans une atmosphère de mysticisme profond et serein.

Il expose et développe longuement le *thème du Graal* (1) qui symbolise Lohengrin.



Thème aux cordes à l'aigu.	Les bois se glissent sous les cordes.	Entrée des cors.	Les cuivres projettent le thème en	Thème secondaire aux violons.	Retour du thème aux cordes à l'aigu.
LA (*tonique*)	MI (*dominante*)	LA (*tonique*)	RÉ (*sous-dominante*)		LA (*tonique*)

Apprenez à écouter : *Levez la main à l'entrée :*

a) *des bois,*
b) *des cors,*
c) *des autres cuivres.*

Combien reste-t-il de parties instrumentales à la fin?

Deux jugements sur ce Prélude

« C'est une merveille d'instrumentation dans les teintes douces comme dans les coloris éclatants. Ce morceau ne contient aucune espèce de dureté : c'est suave, harmonieux autant que grand, fort et retentissant ; pour moi c'est un chef-d'œuvre. »

(BERLIOZ.)

« On se sent pour ainsi dire enlevé de terre... on éprouve l'extraordinaire volupté qui circule dans les lieux hauts ; il semble qu'on ait devant soi un immense horizon et une large lumière diffuse. »

(BAUDELAIRE.)

Exercice : **Justifiez la première phrase de ce jugement de Berlioz en montrant comment Wagner a su utiliser les instruments dans son immense crescendo.**

(1) *Thème du Graal.*

CHAPITRE II

LA TRANSITION ENTRE CLASSICISME ET ROMANTISME

I. VUE D'ENSEMBLE SUR LE XIX^e SIÈCLE

1. *Importance de l'Allemagne*
2. *Le renouveau français en fin de siècle*
3. *L'entrée en scène des Russes*
4. *Place de Beethoven*

II. DU CLASSICISME AU ROMANTISME : BEETHOVEN

III. BEETHOVEN : LA SONATE ET LA SYMPHONIE

1. *L'héritage de la forme*
2. *Le rôle de Beethoven :*
   - *a*) le langage demeure
   - *b*) l'utilisation expressive de la forme sonate
   - *c*) l'unité de la sonate
   - *d*) l'éclatement du cadre
   - *e*) le menuet devient scherzo

ŒUVRES COMMENTÉES

I. *SONATE « AU CLAIR DE LUNE »*

Le compositeur

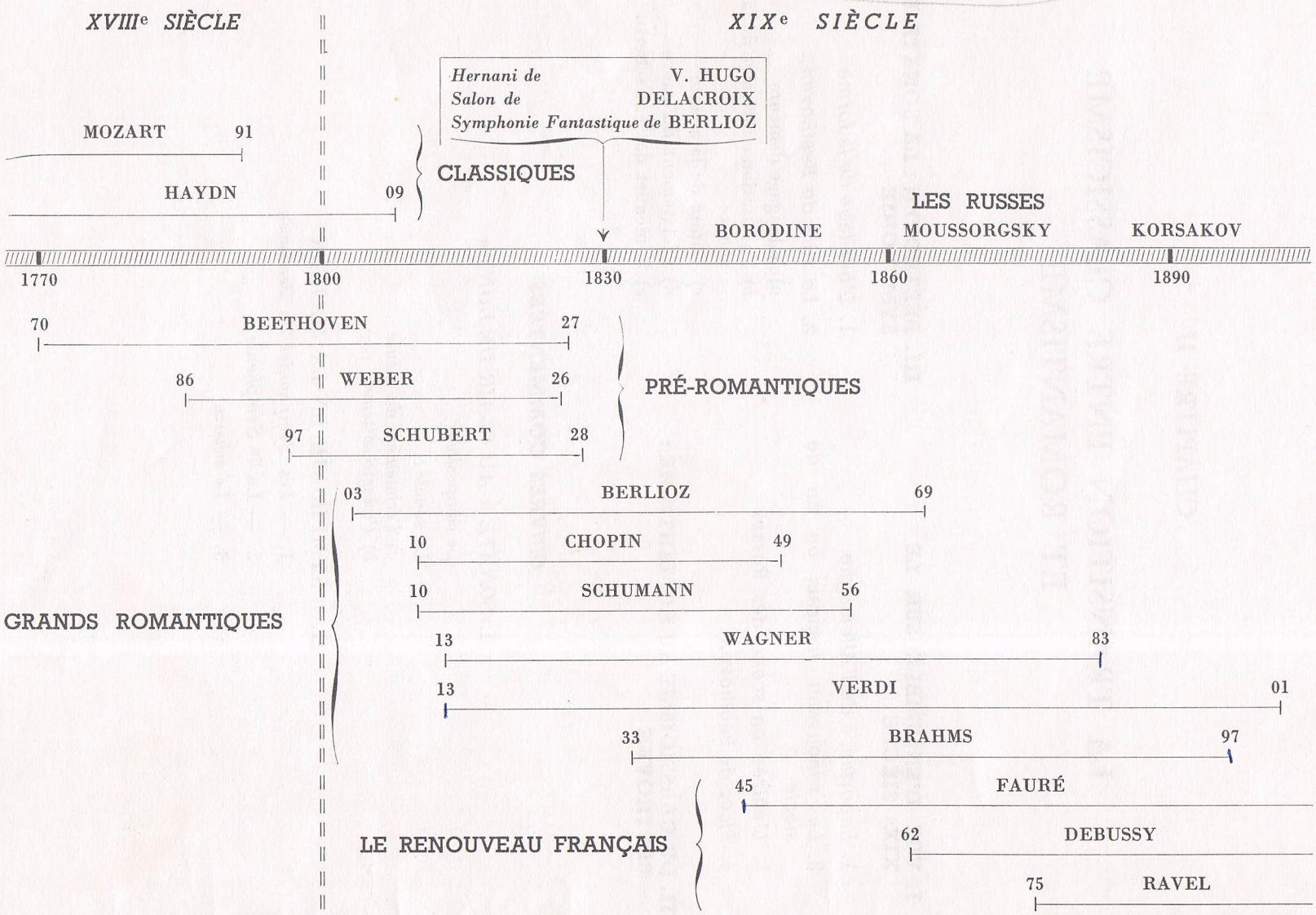
La sonate :

a) *l'éclatement du moule*
b) *l'adagio sostenuto*

II. 7^e *SYMPHONIE EN LA MAJEUR*

1. — *Les Symphonies de Beethoven*
2. — *La 7^e Symphonie*
3. — *Le scherzo*

TABLEAU I. — Vue sur le XIX^e siècle



I. VUE D'ENSEMBLE SUR LE XIXe SIÈCLE.

Avant d'aborder en détail l'étude de ce siècle, regardons attentivement le tableau ci-contre qui nous en donne une vue d'ensemble. Plusieurs remarques s'imposent :

1° **La place importante de la musique allemande :**

a) C'est en Allemagne qu'apparaissent les premiers symptômes du romantisme musical : BEETHOVEN (sonate-symphonie), WEBER (opéra), SCHUBERT (lied).

b) C'est en Allemagne que se continue et s'accomplit cette révolution : BRAHMS (symphonie), WAGNER (opéra), SCHUMANN (lied).

2° **Le renouveau de la musique française** à la fin du siècle avec FAURÉ, RAVEL, DEBUSSY. Il marque la fin du romantisme.

3° **L'entrée en scène des compositeurs russes** absents jusque là du concert européen (voir chapitre XI : La Musique Russe).

4° **La transition entre le classicisme et le romantisme :** par sa personnalité, par l'importance de son œuvre, par sa situation historique BEETHOVEN symbolise la transition entre les deux époques.

BEETHOVEN, par Bourdelle. Musée d'Art Moderne
(Cliché *Archives Photographiques.*)

L'épanouissement du classicisme avait marqué le triomphe des Autrichiens (Mozart, Haydn). Beethoven, né en Allemagne, mort en Autriche, est à la charnière de ces deux mondes.

II. CLASSICISME ET ROMANTISME, LA TRANSITION : BEETHOVEN.

Écoutons l'Andante du 4e Concerto pour Piano et Orchestre de Beethoven.

Beethoven compose ses premières œuvres avant 1800 (1er Concerto pour piano en 1795, 1re Symphonie en 1800) ; elles sont profondément marquées par la tradition classique. On y sent le style et le langage de Mozart et de Haydn qui meurt en 1809. Il a appris la musique avec les classiques.

Les œuvres de la fin de sa vie sont l'expression d'un homme qui à travers les sons veut dire ses joies, ses douleurs, ses espérances. (Messe en RÉ, 9e Symphonie). Le langage a changé tant du point de vue harmonique qu'orchestral. C'est à travers le langage qu'il s'est formé que Beethoven chante son drame, celui d'un homme atteint dès l'âge de trente ans par une surdité qui le révolte mais qui, en le soustrayant aux influences du monde extérieur, mûrit en lui ce romantisme qui gagne plus lentement les autres musiciens.

III. BEETHOVEN : LA SONATE ET LA SYMPHONIE.

Sonate pour piano, opus 27 n° 2 « Au Clair de Lune » 1er *mouvement : Adagio sostenuto* commentaire, page 19	7e Symphonie en La majeur 3e *mouvement : Scherzo* 4e *mouvement : Allegro* commentaire, page 21

1° Rappel de la forme :

a) La sonate est une œuvre écrite pour un ou quelques instruments, la symphonie une œuvre pour orchestre.

b) L'une et l'autre sont en quatre mouvements (Allegro - Adagio - Menuet - Allegro), parfois en trois mouvements seulement.

c) Sonate et symphonie ne diffèrent pas par la forme (revoir livre III, page 93 et suivantes).

d) La construction du premier mouvement est caractéristique de ce qu'on appelle la « forme sonate », dont voici le plan :

Exposition	Développement	Réexposition
Thème A (généralement « masculin ») au ton de la *tonique.* Thème B (généralement doux, « féminin ») au ton de la *dominante* (1). Cadences : formules conclusives aboutissant à un repos dans le ton de la *dominante.*	Partie libre du mouvement sur l'un ou l'autre thème, (ou sur l'un et l'autre) dans différents tons.	Thème A *tonique* Thème B *tonique* Cadences *tonique* Coda

Dès 1780 environ, le *mouvement lent* et *l'allegro final* adoptent souvent un plan semblable, adapté à des exigences particulières (forme « lied » pour les adagios, forme « rondo » pour les finals). Mais l'esprit de la forme « sonate » s'affirme partout avec ses deux thèmes et ses deux tonalités.

Quant au *menuet*, qui apporte la détente et rappelle les danses de l'ancienne « Suite » d'où sont issues sonate et symphonie, il comprend trois parties, dont la 1re et la 3e sont exactement semblables (c'est le principe du « Da capo »), la 2e (le trio) étant indépendante — thématiquement — des deux autres.

Menuet		Trio		Menuet (sans reprise)	
Thème A exposé :‖	Thème A développé :‖	Thème B exposé :‖	Thème B développé :‖	Thème A exposé	Thème A développé

La mesure est à trois temps, le mouvement modéré et élégant.

(1) A la dominante ou au relatif majeur dans le cas d'une œuvre en mineur.

2° **Le rôle de Beethoven :** Tel est le genre dont hérite Beethoven. En quelques années il va le transformer plus dans son esprit que dans son langage.

a) *Le langage ne change pas énormément.*

Signalons toutefois l'enrichissement de l'orchestre (petite flûte, trombone, 3 ou 4 cors, percussions nouvelles dont le triangle et les cymbales).

b) *Il utilise de façon dramatique et expressive le cadre de la « forme sonate ».*

Avant lui l'Allegro de sonate pouvait apparaître comme « une sorte de tournoi où deux tons sont représentés et défendus par des champions » (Roland Manuel). Avec Beethoven il y a discussion violente, conflit, lutte d'éléments :

— **Les thèmes** ne se complètent plus, ils s'opposent, *se heurtent* dans des formules incisives (thèmes souvent courts, bien ciselés).

— **Le développement,** centre du conflit, prend autant de place, sinon plus, que l'exposition. Ce n'est plus un épisode de divertissement retardant un instant le retour d'une belle exposition où les thèmes s'énoncent avec bonheur, c'est un conflit qui tourne au déchirement sur un ton véhément (5e et 7e Symphonies).

— **La coda** s'amplifie ; alors que l'action arrive à son terme après la réexposition, la coda la fait rebondir, introduisant parfois un autre développement.

c) *Il donne à la sonate une unité.*

Avant lui la sonate était une œuvre en 4 mouvements, assez indépendants, ayant seulement entre eux un lien tonal. On aurait même pu concevoir une symphonie ou une sonate faite des divers mouvements de quatre autres.

Avec Beethoven l'œuvre devient un tout. Chaque symphonie par exemple correspond à un événement important ou à un moment particulier de la vie du compositeur : elle chante un état d'âme. D'où une certaine parenté dans les thèmes des différents mouvements (Sonate op. 57).

Maison natale de Beethoven, à Bonn

(Cliché de l'*Office du Tourisme Allemand à Paris.*)

d) *il bouscule le cadre général :*

— inversion des mouvements ;

— suppression de certains mouvements : Sonate « Au clair de lune » op. 27, sans Allegro initial ;

— introduction lente précédant le premier Allegro, ce qui donne à l'œuvre une certaine gravité ; prélude à un drame contenu.

e) *il fait éclater le menuet qu'il transforme en scherzo :* Le cadre dansant du menuet ne répondait plus au tempérament et aux besoins du compositeur. Beethoven accéléra son mouvement, opposa violemment menuet et trio. Pour donner plus d'ampleur au mouvement il redoubla le trio après le retour du scherzo : S T S T S.

Ainsi le 3e mouvement rompit avec la conception traditionnelle du divertissement.

Tel est l'apport de Beethoven dans le domaine de la sonate et de la symphonie (et par extension du quatuor et du concerto). On mesure son importance et on comprend qu'on ne peut écouter de la même façon ses sonates et celles de Mozart. Avec Beethoven, a-t-on dit, « la musique cesse d'être science pour devenir conscience ». Jugement exagéré sans doute, mais qui nous aide à mieux saisir en quoi consiste cet étonnant bouleversement du début du siècle.

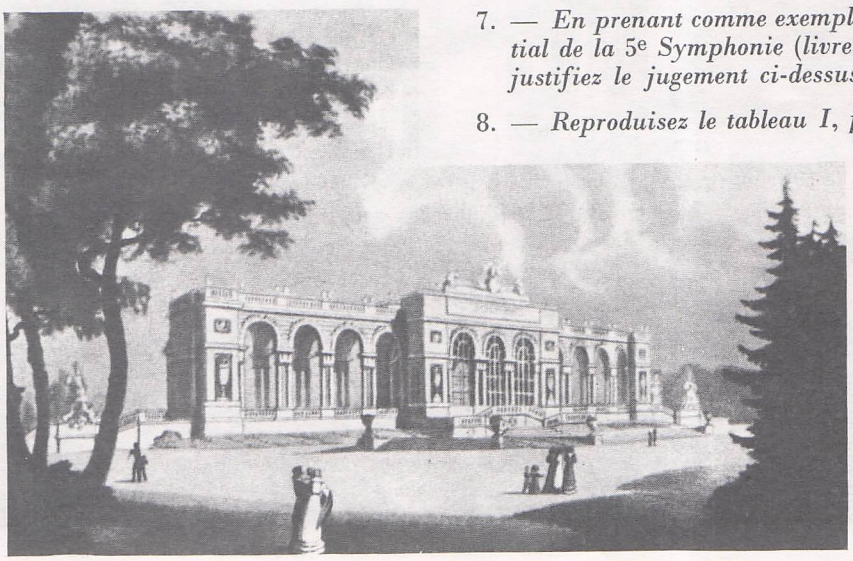
Deux jugements sur Beethoven :

« Beethoven n'incarne pas le romantisme, mais il introduit le climat romantique dans la musique. C'est un classique qui malmène les formes régulières, sans cesser pour autant de leur être fidèle. » (Honegger).

« Beethoven est romantique de tempérament parce que sa musique retentit, peut-être malgré lui, du conflit de l'individu aux prises avec son destin, qui est le conflit romantique par excellence. » (R. Manuel).

N'OUBLIONS PAS TOUT

1. — 1770 ? 1813 ? 1827 ? 1883 ?
2. — *Quel fut l'effet de la surdité de Beethoven sur son romantisme?*
3. — *Donnez le plan d'un allegro de sonate.*
4. — *En quoi le* 3e *mouvement d'une sonate se différencie-t-il du* 1er *mouvement?*
5. — *Sur quels points essentiels s'exerça l'influence de Beethoven dans la sonate?*
6. — *Principales œuvres de Beethoven.*
7. — *En prenant comme exemple l'Allegro initial de la* 5e *Symphonie (livre de* 4e *page* 98) *justifiez le jugement ci-dessus de Honegger.*
8. — *Reproduisez le tableau I, page* 14.



La « Gloriette » et le tilleul sous lequel Beethoven avait coutume de travailler.

(Cliché Pic.)

Beethoven : *Allemagne* *1770-1827*

SONATE POUR PIANO, OPUS 27 N° 2 DITE « AU CLAIR DE LUNE »

1er mouvement : Adagio sostenuto

LE COMPOSITEUR. Il est né à Bonn en 1770. Il mourut à Vienne en 1827.

Son père voulut en faire un autre petit MOZART (Mozart, qui n'avait que 14 ans à la naissance de Beethoven, était alors l'enfant prodige du monde musical). Malheureusement, égaré par l'alcool et pédagogue médiocre, il ne put mener à bien son projet : il en résulta pour le petit *Ludwig* une enfance dure, chargée d'un travail souvent stupide. Cependant, l'enfant apprit correctement son métier de musicien ; à 13 ans il publiait ses premières sonates.

Ses maîtres lui donnèrent tour à tour le goût de la culture (Neefe), le sens de la construction bien charpentée (Albrechtsberger et Haydn, avec lequel il ne s'entendit pas) et celui de l'écriture vocale (Salieri).

La mort de sa mère (il avait 17 ans) qui fut la seule affection de son enfance, la surdité contre laquelle il lutta dès l'âge de 30 ans, les soucis que lui causa son neveu Carl qu'il eut charge d'élever, des amours malheureuses (il ne se maria pas, bien qu'il chanta l'Immortelle Bien-Aimée) aigrirent peu à peu le musicien, qui cependant mourut dans une grande sérénité religieuse.

Il connut plusieurs fois la gloire véritable, notamment en 1814 où il fut le musicien officiel du Congrès de Vienne. A ses obsèques « ils étaient plus de 20.000... On eut dit qu'il s'agissait de l'enterrement d'un empereur ».

Œuvres principales : 9 symphonies, 1 concerto pour violon, 5 concertos pour piano, 17 quatuors à cordes, des sonates pour piano (32), pour piano et violon, pour piano et violoncelle (5), un opéra (Fidélio), 2 messes (en Ré et en Ut), etc.

1. — *Observez sur le tableau I de la page* 14, *les dates de mort de Schubert, Weber et Beethoven.*

2. — *Que savez-vous de l'enfance de Mozart?*

3. — *Rappelez les formes de gouvernement qui se succédèrent en France pendant la vie de Beethoven.*

4. — *Rappelez les obsèques de Mozart.*

5. — *Rappelez les principales œuvres de Mozart. Nombre de symphonies.*

LA SONATE « AU CLAIR DE LUNE ».

Cette sonate a été composée en 1801 : à cette époque, Beethoven commence à se dégager de l'emprise du classicisme, sa période de « créations personnelles » commence.

Le titre « Au clair de lune » est dû à la fantaisie d'un éditeur ; il contribua sans doute beaucoup au succès de l'œuvre, mais celle-ci s'imposa vite par sa valeur musicale.

A. — **L'éclatement du moule classique.**

a) Trois mouvements au lieu de quatre :

Adagio sostenuto - Allegretto - Presto agitato. Pas d'Allegro initial ; l'œuvre, commencée dans la méditation et la sérénité, gagne peu à peu en fièvre et en tumulte.

b) L'Allegretto (2e mouvement) est un menuet qui, par son allure de *landler* (1) tend déjà vers le futur scherzo.

c) Le 3e mouvement, Presto, de forme sonate, est traité avec fantaisie.

Apprenez à écouter

1 - 2e *mouvement : retrouvez la mesure à trois temps ; comparez le mouvement à celui d'un menuet ordinaire.*

B. — **L'Adagio sostenuto.** C'est une page méditative comptant parmi les plus romantiques que Beethoven ait écrites. En fait, c'est une *mélodie accompagnée :*

a) *L'accompagnement*, comme dans la plupart des mélodies, s'installe seul pendant 4 mesures, une basse calme supportant des harmonies sous forme d'arpèges en triolets qui maintiennent un rythme continu tout au long de l'œuvre.

2 - *Dans cet Adagio, qui est le* 1er *mouvement :*

— *Levez la main à l'entrée du chant.*

— *Repérez le retour du thème à la réexposition.*

— *Distinguez le début du développement.*

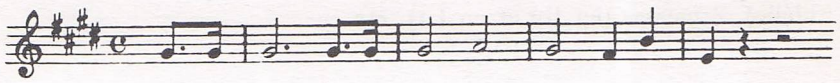
a) arpège

b) basse

b) Puis commence le *chant*, simple mais profond, uniquement en 𝅗𝅥 et ♩ à l'exception de la cellule initiale au rythme caractéristique (♩.♪).

3 - *Essayez de préciser les éléments du langage qui créent l'atmosphère romantique.*

c) chant



Nous connaissons bien ce rythme (♩.♪♩) dit « de marche », qui ici, dans un mouvement lent, revêt un caractère très expressif.

Un plan clair apparaît : le chant est exposé, puis, après un développement dans d'autres tonalités, réexposé pour conclure. Les arpèges l'enlacent sans interruption. A la fin, sa cellule rythmique initiale revient en écho à la partie grave tandis que courent les arpèges.

Remarque. — La main droite joue à la fois les harmonies en triolets et le chant, selon un principe très « pré-Chopin » (Cf. Etude en Mi Majeur).

---

(1) Landler : chant bavarois à 3 temps, à l'origine des formes voisines de la valse.

Beethoven : *Allemagne* *1770-1827*

7e SYMPHONIE EN LA MAJEUR

3e mouvement : Scherzo

LES SYMPHONIES DE BEETHOVEN. Beethoven a composé 9 symphonies et laissé les esquisses d'une 10e. Nous sommes loin des 104 de Haydn ou des 41 de Mozart, qui vécut pourtant bien moins longtemps. Le nombre 9 explique tout simplement qu'au début du XIXe siècle la symphonie a perdu le sens qu'elle avait au XVIIIe siècle. Ce n'est plus « un jeu sonore », c'est un moyen d'expression que le musicien utilise quand il en éprouve le besoin. Les 9 symphonies d'ailleurs diffèrent profondément les unes des autres : notons la 3e écrite à la gloire de Bonaparte (Beethoven déchira la dédicace quand Bonaparte se fit couronner Empereur), la 5e toute douloureuse, la 6e, dite Pastorale, dans laquelle le musicien traduit ses impressions devant la nature, la 7e, œuvre de musique pure, triomphe du rythme, la 8e, retour à la tradition classique, la 9e enfin, expression d'une joie intérieure. Ici, pour la première fois, les chœurs sont introduits dans une symphonie.

LA 7e SYMPHONIE.

Elle fut exécutée le 8 décembre 1812 dans une Autriche soulevée par un ardent souffle patriotique alors que les armées napoléoniennes venaient de se faire battre à Hanau. Beaucoup veulent y voir l'expression de « la joie de l'Allemagne libérée de l'oppression étrangère ».

Pour Wagner, par contre, cette symphonie symbolise l'apothéose de la danse. Quoiqu'il en soit, son succès du premier jour ne fut jamais démenti. Le second mouvement est un allegretto (moins vif qu'allegro, moins lent qu'andante) d'une étonnante intensité dramatique sur une obsédante cellule rythmique.

LE 3e MOUVEMENT. Il s'intitule *Presto*, en fait il s'agit d'un Scherzo.

Plan de travail pour une étude détaillée par audition.

1re *audition.* Contrastes violents, oppositions brusques surprennent à la première audition. Un calme rêveur, poétique, succède à un mouvement déchaîné. L'alternance cordes-vents contribue à créer des changements d'atmosphère.

— *Distinguez néanmoins les différents plans. Combien en comptez-vous d'essentiels ? Reviennent-ils ?*

2e *audition.* Voici le premier thème :

— Chantez-le lentement d'abord, puis suivez-le à l'audition en battant la mesure à 3 temps. Votre main effectue sans cesse un mouvement tournant, la décomposition en 3 temps étant pratiquement impossible. Le scherzo est un menuet à 3 temps mais très rapide.

— Précisez les instruments qui « portent » les idées essentielles.

— Combien de thèmes principaux ?

3e *audition.* *a*) Suivez la 1re partie : *le scherzo proprement dit ;* la 2e reprise du thème est une suite de formules passant alternativement des cordes aux bois et ramenant le thème. Une tenue prépare le retour de cette partie, puis celle du trio.

b) Le trio est en Ré majeur.

Identifiez les instruments qui le présentent. Ce trio repose sur la tonique (RÉ) et la dominante (LA). On peut l'accompagner en chantant, tout au long, l'une ou l'autre note. La partie centrale à la dominante utilise un élément thématique voisin du thème.

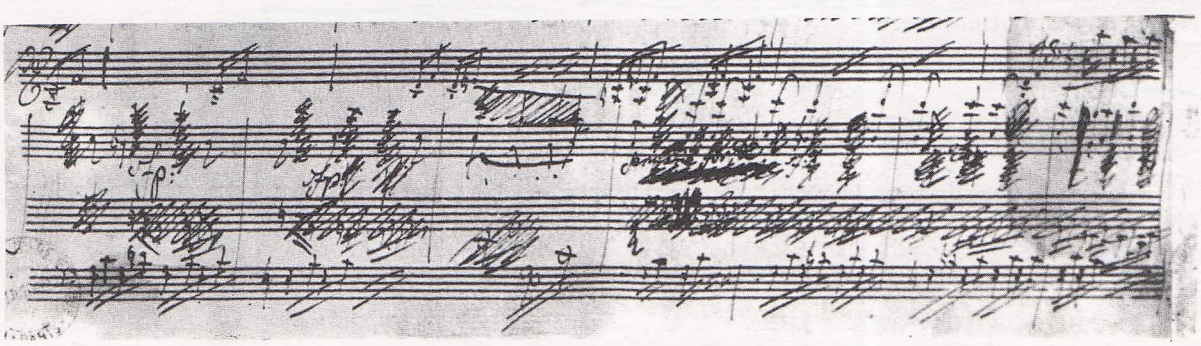
c) Retour du scherzo. Y a-t-il des reprises ?

d) Retour du trio.

e) Retour du scherzo. Puis coda. Sur quoi s'appuie-t-elle ?

Scherzo	FA : A	:‖: Développement de A	:‖
Trio	RÉ : C	‖: Développement de C	:‖
Scherzo	FA : A	:‖ Développement de A	
Trio	RÉ : C	‖: Développement de C	:‖
Scherzo	FA : A	Développement de A	Coda

4e *audition.* Oubliez la construction. Notez simplement la belle transition ; après la reprise du trio, elle ménage le retour du scherzo.



Beethoven. Extrait autographe du Manuscrit de la Sonate « Appassionata »
Bibliothèque du Conservatoire de Paris

(Cliché *Archives Photographiques.*)

CHAPITRE III

LA MUSIQUE INSTRUMENTALE APRÈS BEETHOVEN

I. LES CONTEMPORAINS DE BEETHOVEN

1. *Schubert*
2. *Weber*

II. APRÈS BEETHOVEN

1. *Les Allemands :*
   - *a*) Mendelssohn
   - *b*) Schumann
   - *c*) Brahms
   - *d*) Bruckner, Malher
2. *Les Italiens*
3. *Les Français :* Bizet, Saint-Saëns
4. *Les Russes :* Borodine, Tchaïkowsky

III. LES TENDANCES NOUVELLES

1. *L'opéra*
2. *Le poème symphonique*
3. *Le lied*
4. *La musique de piano*
5. *La musique de chambre*

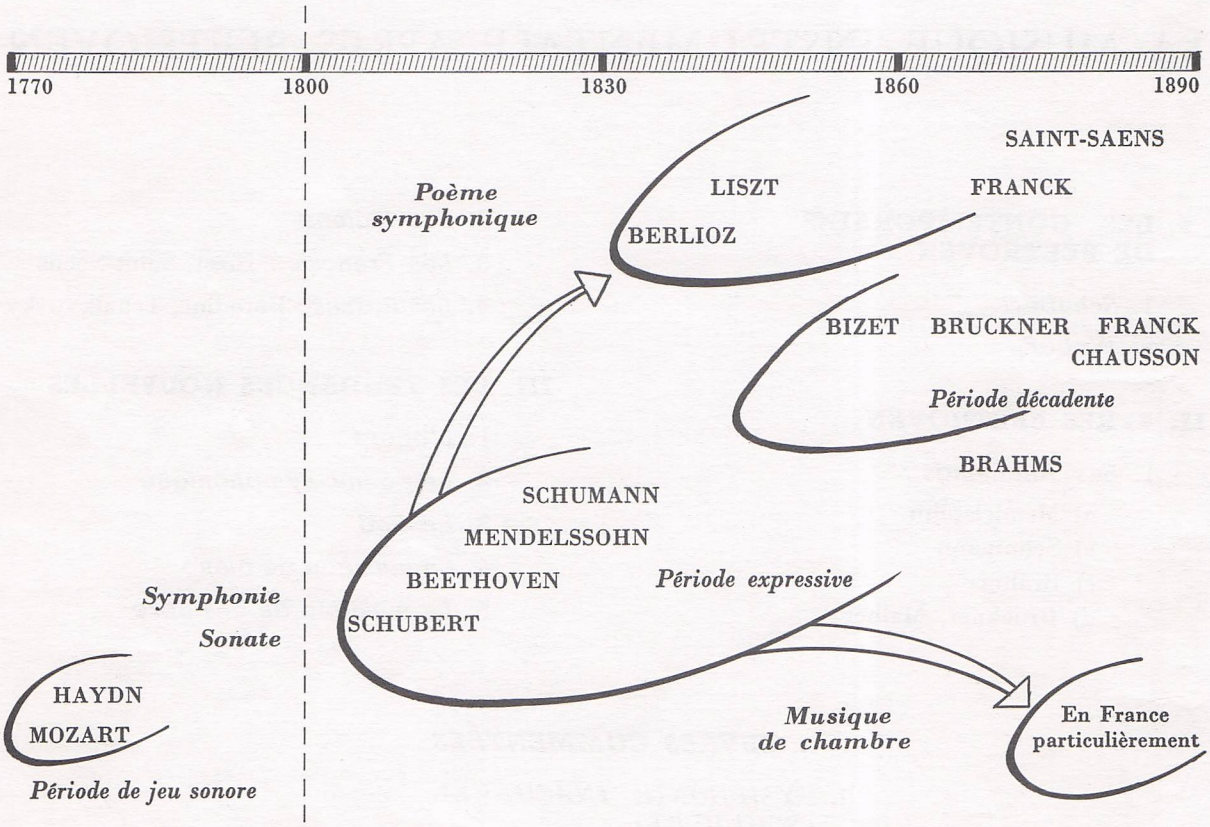
ŒUVRES COMMENTÉES

I. *SYMPHONIE INACHEVÉE (SCHUBERT)*

II. *SYMPHONIE EN FA MAJEUR (BRAHMS)*

1. — *Le compositeur*
2. — *La symphonie en Fa*
3. — *Le second mouvement*

TABLEAU II. — Évolution de la Symphonie



Observons le tableau ci-dessus :

1. Dans la seconde moitié du XIXe siècle la symphonie entre dans une période de décadence. Elle n'intéresse plus beaucoup les compositeurs ; la grande époque (avec Beethoven) est révolue.

2. Deux genres prennent de plus en plus d'importance aux dépens de la symphonie :

a) le poème symphonique, avec Berlioz et Liszt (voir chapitre X) ;

b) la musique de chambre, qui va de la sonate (pour un ou plusieurs instruments) à l'octuor.

En France, elle se développera surtout dans la seconde moitié du XIXe siècle : Fauré, Ravel, Saint-Saëns, Franck, Debussy.

3. La suprématie allemande, réelle dans le domaine sonate-symphonie-quatuor pendant la première moitié du siècle, disparaît peu à peu :

a) dans la symphonie même. Les Français (Bizet, Franck) et les Russes prennent la relève ;

b) le poème symphonique, genre nouveau, prend son élan avec Berlioz. La « Symphonie Fantastique » marque une transformation de la symphonie ;

c) la musique de chambre amorce le renouveau français.

I. LES CONTEMPORAINS DE BEETHOVEN.

1° **Schubert,** dont on verra le rôle important à propos du lied, a laissé neuf symphonies, une vingtaine de quatuors, des sonates pour piano et diverses pièces de musique de chambre. Poète merveilleusement doué, il fait chanter les instruments comme les voix dans un lyrisme teinté de mélancolie.

Dans sa musique de chambre on trouve ses plus belles pages : quatuor en Ré mineur, dit *La jeune fille et la mort*, quintette de *La Truite*, *Quintette avec deux violoncelles*. Son œuvre instrumentale la plus populaire est la *Symphonie Inachevée* (voir commentaire page 27).

2° **Weber,** le créateur de l'opéra allemand (voir page 32), a laissé quatre sonates pour piano, deux symphonies, un quatuor, un quintette, trois concertos pour piano.

Franz SCHUBERT. Bibliothèque de l'Opéra
(Cliché *Pic.*)

II. APRÈS BEETHOVEN. — Les musiciens qui restèrent fidèles à la forme « sonate » ne surent pas la renouveler. Il semble bien que l'œuvre de Beethoven ait marqué un sommet et un arrêt.

1° **Les Allemands.** — *a*) **Mendelssohn** (1809-1847) écrivait avec facilité et distinction. Trois symphonies (*Réformation*, *Italienne*, *Ecossaise*), le concerto pour violon, plusieurs pièces de musique de chambre jouissent d'une réputation méritée.

b) **Schumann** (1810-1856) : quatre symphonies, trois quatuors à cordes, le concerto en La mineur pour piano, des sonates pour piano et violon montrent que, comme avec Schubert, le lyrisme l'emporte sur l'architecture.

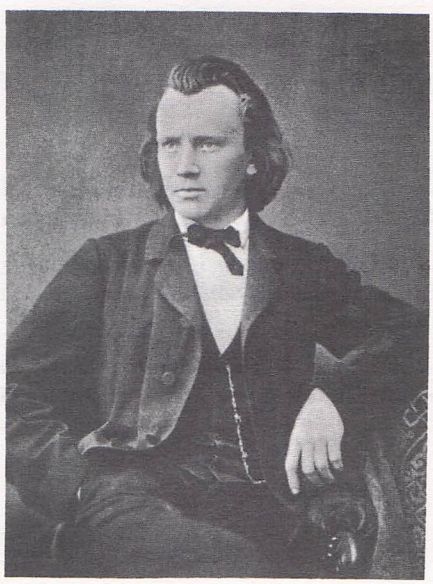
c) **Brahms** (1833-1897) : quatre symphonies, trois quatuors, plusieurs sonates et pièces de musique de chambre, un concerto pour violon, etc.

« Si nous ne pouvons écrire avec autant de beauté que Mozart et Haydn, disait-il, écrivons du moins avec autant de pureté. » On devine alors son idéal classique, son respect des traditions. Il sut livrer un message très personnel et en même temps « plier le lyrisme le plus fécond à l'ordre le plus splendide » (Roland Manuel).

En marquant l'apogée du romantisme, son œuvre a continué celle de Mozart et de Beethoven ; n'oublions pas qu'elle se situe toute dans le *dernier* quart du XIX^e^ siècle.

Troisième Symphonie en Fa Majeur
Commentaire, page 28

d) **Bruckner** (1824-1896) et **Malher** (1860-1911) essayèrent de continuer Beethoven avec une mystique wagnérienne.



Johannès BRAHMS

2° **Les Italiens** sont absents du combat depuis le milieu du XVIII^e siècle.

3° **Les Français** ne semblent pas avoir eu en musique le même génie romantique qu'en littérature. La première symphonie française date de 1853 (SAINT-SAENS). En 1855, BIZET donne la Symphonie en Ut, justement célèbre, mais le genre n'intéresse qu'à demi les Français qui se tournent vers la musique de chambre. Nous en reparlerons au chapitre traitant du Renouveau Français (page 104).

4° **Les Russes**, nouveaux venus dans le monde de la musique « sédentaire » (voir chapitre XI), préfèrent l'opéra à la musique instrumentale pure. Pourtant les symphonies et les quatuors à cordes de BORODINE, TCHAIKOWSKY, GLAZOUNOV, sont des œuvres originales et heureuses.

III. LES TENDANCES NOUVELLES

Ainsi il semble que, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, sonate et symphonie soient paralysées dans leur évolution. La dernière phase de la forme sonate est révolue : les musiciens demandent du nouveau. Ils le trouvent dans ces autres formes :

a) l'opéra qui, on le verra, mobilise beaucoup d'énergies ;

b) le poème symphonique qui, par son alliance « musique-littérature », flatte le goût romantique (page 88) ;

c) le lied, expression musicale qui est née avec le romantisme (page 76) ;

d) la musique de piano : l'instrument favorise l'éclosion de nouveaux genres (page 68) ;

e) la musique de chambre, enfin, comme nous l'avons dit.

N'OUBLIONS PAS TOUT

1. — *Quel est le vrai continuateur de Beethoven dans le domaine de la symphonie?*
2. — *Citez les compositeurs français de la fin du XIX^e siècle ayant composé une symphonie au moins.*
3. — *Chantez le thème principal de la Symphonie Inachevée de Schubert (en sol majeur).*
4. — *Que savez-vous de Brahms? De quel autre compositeur allemand fut-il ami?*
5. — *Dans quel sens évolue la symphonie dans le dernier tiers du XIX^e siècle?*
6. — *Définissez les trois grandes périodes de l'histoire de la symphonie.*

Schubert : *Autriche* *1797-1828*

SYMPHONIE N° 8 EN SI MINEUR « INACHEVÉE »

Premier Mouvement : Allegro Moderato

L'ŒUVRE. Pourquoi « Inachevée » ? Personne n'en saura sans doute jamais rien. Les deux mouvements que nous possédons (Allegro et Andante) furent composés en 1822. Après, Schubert produisit encore deux symphonies sans jamais reprendre cette 8e, demeurée inachevée.

Comparez les dates de la mort de Beethoven, Weber et Schubert.

LE PREMIER MOUVEMENT : Allegro moderato. C'est un mouvement calme, construit selon la forme sonate sur deux thèmes avec une introduction ; il chante sans cesse intérieurement.

I. — **Exposition des thèmes.**

1° Introduction (A) si mineur. Sur cette phrase jouée dans le grave

1. — *Notez les 3 entrées suivantes :*
a) *cordes graves,*
b) *violons,*
c) 1er *thème.*

par les cordes (violoncelles et contrebasses) s'élève doucement un accompagnement des violons qui préparent l'entrée du premier thème.

2° Premier thème (B) si mineur : thème mélancolique au rythme peu

2. — *Quels sont les instruments du premier thème?*

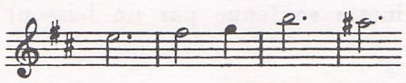
marqué, contrairement à la plupart des premiers thèmes d'allegros. Puis, après un silence de l'orchestre, sur une tenue de cor le second thème apparaît.

3° Deuxième thème (C) en sol majeur : thème présent dans toutes les

3. — *Expliquez les tonalités respectives des deux thèmes.*

mémoires ; exposé d'abord aux violoncelles, il passe ensuite aux violons. Après un brusque silence lourd d'angoisse, il est déjà développé dans sa cellule essentielle (a).

4° Cadences. C'est le passage le plus rythmique de l'exposition. Un instant le thème revient et l'exposition s'achève dans l'apaisement. Après une longue tenue, le thème d'introduction amène soit la reprise de l'exposition soit son développement.



4. — *Levez la main au début des cadences.*

II. — **Développement.** Il utilise (A) qui devient un trait de violons, puis (B). Les oppositions de nuances y jouent un grand rôle. Il se termine dans la douceur sur une intervention des bois.

III. — **Réexposition.** Elle se fait sans (A) sur l'accompagnement des violons. Le second thème est en ré majeur. Une coda reprenant (A) termine le mouvement.

5. — *Levez la main au retour de A, au début de la coda.*

Brahms : *Allemagne* *1833-1897*

SYMPHONIE N° 3 EN FA MAJEUR

Deuxième Mouvement : Andante

LE COMPOSITEUR. Il est né à Hambourg en 1833 dans une famille pauvre. Le père, musicien d'orchestre, lui fit apprendre tôt la musique. A dix ans il gagnait sa vie en jouant dans les tavernes du port, à quatorze ans il donna en récital une de ses œuvres.

1853 est l'année décisive (il a vingt ans) : différentes rencontres (Liszt, Schumann) lui ouvrent les portes du monde musical ; c'est aussi le début du seul amour qui traversa sa vie, un amour secret pour Clara Schumann, la femme du musicien allemand dont nous parlerons page 83.

1869 : son premier grand succès avec le Requiem allemand. Dès lors sa vie fut une ascension lente mais sûre vers la gloire. Il mourut le 3 avril 1897 : tout Vienne lui rendit hommage.

Il a composé énormément et dans tous les genres (opéra excepté) : chœurs, lieder, pièces pour piano (variations sur des thèmes de Haendel, Paganini, Haydn, Schumann), musique de chambre, symphonies, danses hongroises.

1. — *Connaissez-vous des compositeurs nés aux environs de* 1830 ?

2. — *Pourquoi l'expression :* Requiem allemand ? *Songez à la langue.*

LA SYMPHONIE EN FA MAJEUR. L'œuvre connut un vif succès dès sa création (1883). Elle fut conçue sur les bords du Rhin, en pleine forêt allemande peuplée de héros et de légendes germaniques. Le peuple allemand y découvrit son âme, dont elle semble exprimer assez bien les remous, en exaltant dans un lyrisme romantique l'héroïsme et le rêve intérieur.

L'œuvre comprend quatre mouvements.

LE SECOND MOUVEMENT : Andante. Il évolue dans un climat idyllique.

Le thème principal est pastoral :

3. — *Quel instrument expose ce thème? Quels instruments le reprennent?*

L'idée secondaire (clarinette soutenue par un basson) est de même caractère.

4. — *Comparez les tonalités des deux thèmes.*

Mais les éléments de transition et le développement assez bref contiennent mal un lyrisme intérieur qui monte et nous ramène dans le monde exaltant des forêts.

CHAPITRE IV

L'OPÉRA EN ALLEMAGNE : WEBER

I. L'OPÉRA

1. *Qu'est-ce que l'opéra ?*
2. *Rappel historique :*
   - *a*) en Italie
   - *b*) en France
   } au XVII^e siècle
   - *c*) au XVIII^e siècle
   - *d*) à l'aube du XIX^e siècle
   - *e*) en Allemagne
3. *Quelques problèmes de l'opéra :*
   - *a*) l'élément musical
   - *b*) la musique pure
   - *c*) la danse
   - *d*) la valeur du livret

II. LES ÉLÉMENTS DE L'OPÉRA

1. *Conception et plan.*
2. *Définitions :*
   - *a*) air
   - *b*) récitatif
   - *c*) récitatif-arioso
   - *d*) leitmotiv

III. L'OPÉRA EN ALLEMAGNE : WEBER

1. *Beethoven.*
2. *Weber :*
   - *a*) évolution vers le merveilleux
   - *b*) un opéra national
   - *c*) précurseur de Wagner
   - *d*) fidélité à des traditions

ŒUVRES COMMENTÉES

I. *LE FREISCHÜTZ*
   1. — *Le Livret.*
   2. — *L'ouverture.*

II. *EURYANTHE*
   Le Livret.

III. *OBÉRON*
   1. — *Le Livret.*
   2. — *L'ouverture.*

Au XIX^e siècle, l'opéra devient le genre essentiel avant la symphonie

I. L'OPÉRA.

1° **Qu'est-ce que l'opéra ?** C'est du théâtre musical qui exploite toutes les ressources de l'art musical : orchestre, chœurs, solistes, etc. Il allie musique, poésie et danse : son but est le spectacle total. Seul le cinéma, au XX^e^ siècle, réalise plus parfaitement la synthèse des divers arts. Il est naturel de penser que dans un genre aussi complexe les réussites soient rares et les problèmes posés difficiles à résoudre.

2° **Rappel historique :**

a) L'opéra est né en Italie au début du XVII^e^ siècle en même temps que l'oratorio.

1600
Naissance de

l'opéra avec	l'oratorio
PERI et	avec
MONTEVERDI (*Orféo*, 1607)	CAVALIERI

b) Au XVII^e^ siècle, la France avec Lully l'adapte à son génie particulier sous la forme du *ballet de cour*, puis de *l'opéra ballet*. A la même époque, en Angleterre, PURCELL, avec *Didon et Enée*, donne l'exemple d'un opéra à mi-chemin entre l'opéra italien et le ballet de cour français.

c) Le XVIII^e^ siècle marque la décadence de l'opéra italien tandis que RAMEAU en France, GLUCK en Allemagne, en Italie et en France lui redonnent une santé nouvelle.

d) A l'aube du XIX^e^ siècle, secoué par le bouleversement romantique, l'opéra cherche sa voie :

— en Italie la décadence s'accentue ;
— en France depuis la mort de Rameau (1764) et le départ de Gluck (1776) le public s'est porté vers une forme dérivée, l'opéra-comique. Les théâtres français ouvrent leurs portes aux opéras italiens décadents.

e) En Allemagne, l'italianisme de mauvais goût envahit toutes les scènes. Seul MOZART maintient un opéra de qualité entre la tragédie de Gluck et le drame qui devait naître quelques années plus tard avec WEBER, puis WAGNER.

3° **Quelques problèmes de l'opéra :**

a) *Le rôle de l'élément musical.* Qu'est-ce qui doit dominer dans un opéra, l'élément musical ou l'élément dramatique mis en valeur par la poésie ? D'où les vicissitudes du genre à travers les siècles. Seuls les grands maîtres surent réaliser la synthèse et l'équilibre souhaités : Monteverdi, Wagner, Debussy.

b) *La place et le rôle de la musique pure.* Que doivent être les pages de musique pure dans lesquelles la voix n'intervient pas (ouvertures, danses, etc.) ? Intermèdes ou commentaires ? Chez Mozart, l'ouverture est souvent sans rapport avec le sujet. L'ouverture d'*Obéron* de Weber, par contre, évoque le monde de légendes qui entoure le sujet.

c) *La danse dans l'opéra.* Y a-t-elle sa place ? L'opéra est-il spectacle ou drame lyrique ?

d) *La valeur du livret.* Bien des musiciens ont composé des opéras sur des livrets médiocres sans valeur littéraire. Parfois, la musique sauve des textes absurdes. Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, les grands écrivains répugnèrent à donner des sujets aux musiciens. Le divorce entre musique et poésie né à la fin du XVI^e^ siècle s'est accentué par la suite.

Au XX^e^ siècle, les collaborations furent plus heureuses : CLAUDEL-HONEGGER, par exemple *(Jeanne au bûcher)*.

Ces réflexions nous font saisir combien est difficile l'art lyrique. Elles nous aideront à mieux comprendre les problèmes posés par l'opéra au XIX^e^ siècle.

II. LES ÉLÉMENTS DE L'OPÉRA.

1° Conception et plan : Selon la primauté donnée à la musique ou à l'élément dramatique on obtient :

a) *l'opéra, suite de numéros musicaux :* en recherchant un équilibre entre les parties orchestrales, les airs, les récitatifs, les duos, les chœurs, etc., un peu comme dans une Cantate. Le danger de cette conception est d'oublier le drame et de construire une œuvre en fonction des chanteurs : c'est ce qui se passa en Italie au XVIII^e siècle.

b) *l'opéra découpé en scènes et actes :* c'est le découpage de la pièce de théâtre, qu'adoptera Wagner.

2° Rappel de définitions.

a) ***air :*** écrit pour voix seule avec accompagnement orchestral. Il se présente souvent sous la forme de *l'aria da capo*, c'est-à-dire en deux parties avec reprise intégrale de la première.

b) ***récitatif :*** « c'est quand on parle en chantant », disait Monteverdi. Dans le récitatif on chante sur une même note avec quelques inflexions mélodiques pour souligner certains accents et le rythme du texte. L'accompagnement se réduit à quelques accords.

c) ***récitatif-arioso :*** à mi-chemin entre le récitatif et l'air, plus construit que le premier avec une importance plus grande de l'orchestre, tout en laissant la primauté au texte ; celui-ci, dans l'air, est souvent sacrifié à la construction musicale, et l'on y voit fréquemment des paroles répétées plusieurs fois, ce qui n'est jamais le cas dans le récitatif-arioso.

d) ***leitmotiv :*** thème attaché à un personnage ou à une idée (voir plus loin Wagner).

e) ***ensemble :*** dans un ensemble plusieurs personnages chantent en même temps.
On ne comprend pas dans les ensembles les duos et trios.

Portrait de WEBER sur le programme
de la 1re représentation d'Obéron (1832)
(Cliché *Pic*, Paris.)

III. L'OPÉRA EN ALLEMAGNE : WEBER.

Au XIXe siècle, en Allemagne, l'opéra se renouvelle complètement sous l'influence de Weber et de Wagner. Jusque-là l'Allemagne était tributaire de l'Italie qui comptait au cœur du pays de nombreux foyers : Bonn, Coblentz, Mannheim, Stuttgart, Munich, Vienne, etc. ; toutes ces villes entretenaient des troupes d'opéras italiennes ; un compositeur allemand n'envisageait pas d'écrire un opéra sur un texte autre qu'italien, à part de rares exceptions (« La Flûte enchantée », de Mozart). En un demi siècle la révolution s'accomplit : Weber jeta les bases d'un opéra national qui devait s'épanouir avec Wagner.

1° **Beethoven.** Avant Weber, Beethoven frappa le premier coup avec *Fidelio* (1805) dans lequel il chante un grand amour. Weber, qui dirigea l'œuvre, lui reprochait son absence de vie scénique.

2° **Le précurseur : Weber.** Il transforme totalement *l'esprit* de l'opéra tout en restant fidèle à certaines *traditions*.

a) Avec lui le *spectacle* évolue dans le domaine du merveilleux et du fantastique. L'opéra pénètre dans ce monde de légendes et de lutins que symbolise si bien « Obéron, roi des génies ». Avec Weber naît l'opéra romantique.

> *Ouverture d'Obéron :* Commentaire, Livre de 6e, page 113.

b) Il crée un opéra national allemand : il compose sur des livrets allemands. (Mozart, dans la « Flûte Enchantée », et Beethoven l'avaient fait avant lui). D'autre part, il cherche des sujets qui rappellent au peuple allemand sa race et sa nation ; c'est ainsi qu'il trouve le thème de son premier opéra : *Freischütz*, qui triomphe à Berlin en 1821 ; pourtant, avec Spontini, l'opéra italien régnait en maître dans la capitale prussienne.

c) Il annonce les réformes capitales de Wagner :

— il crée des héros de type allemand et romantique qu'il place dans leur milieu (paragraphe précédent) ;

— il donne à l'élément symphonique un rôle essentiel dans la marche de l'action, l'évocation des sentiments, la création de l'atmosphère, l'effet dramatique.

Les ouvertures, remarquablement frappées, placent l'auditeur au centre du monde où va se dérouler l'action : en elles-mêmes elles figurent de petits drames. L'orchestre s'amplifie, Weber utilise largement les vents (cuivres en particulier).

— Cet élément symphonique enlève toute rigueur au découpage en numéros musicaux. Certains actes forment de vastes ensembles (troisième acte du Freischütz). Le récitatif disparaît presque complètement.

— L'élément pittoresque plante le décor par l'introduction de thèmes orientaux :

Thème de Turandot. Gamme chinoise

ou de chants populaires (valses, rondes des filles, chansons à boire dans Freischütz.

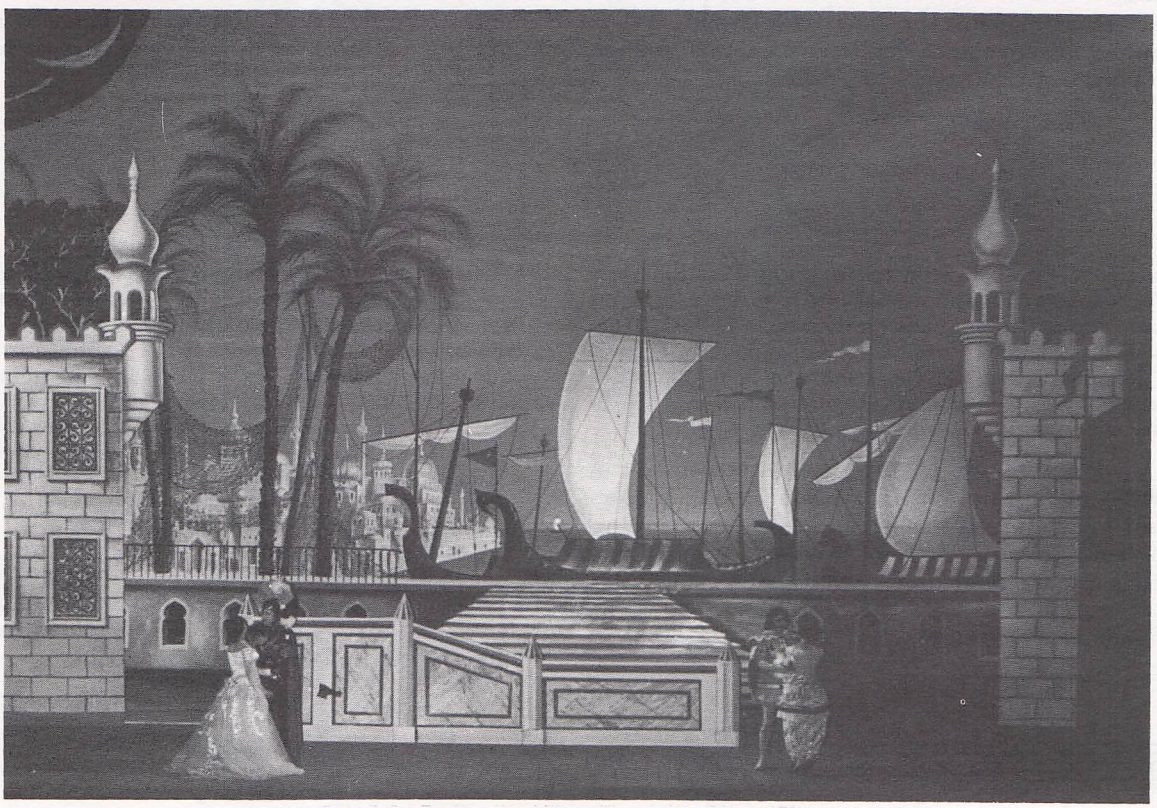
— Le leitmotiv apparaît.

d) *Pourtant il reste fidèle à certaines traditions :* la mélodie belle et brillante conserve toute son importance ; les ouvertures gardent la coupe de l'ouverture classique dans l'esprit de la forme sonate (voir Obéron).

Deux jugements sur Weber :

« Le plus allemand des compositeurs allemands » (Wagner).

« Il avait eu l'idée d'utiliser la légende, pressentant ce que la musique y trouverait d'action naturelle » (Debussy).



Obéron, de Weber. 5e Tableau : La Rade d'Ascalon
(Bibliothèque de l'Opéra)

N'OUBLIONS PAS TOUT

1. — *Quelle est la situation de l'opéra en Allemagne au début du XIXe siècle?*

2. — *Quel rôle joue Weber dans la création d'un opéra national?*

3. — *Donnez un court résumé des trois opéras de Weber.*

4. — *Chantez le thème du cor de l'adagio dans l'ouverture de Freischütz.*

5. — *Dates de naissance et de mort de Weber par rapport à celles de Beethoven?*

6. — *En quoi Weber prépare-t-il Wagner?*

Weber : *Allemagne* *1786-1826*

LES TROIS OPÉRAS DE WEBER

LE COMPOSITEUR. Weber est né dans le Holstein en 1786. Sa cousine Constance fut la femme de Mozart. Fils de comédien, il passa une partie de son enfance dans les coulisses de théâtre. Chef d'orchestre à Prague, Kappelmeister à Dresde, il se fait connaître à Berlin avec le Freischütz. Il meurt au cours d'un voyage en Angleterre en 1826, miné par la phtisie. Ses trois opéras suffisent à sa gloire. (Revoir son œuvre instrumentale, page 25).

LE FREISCHUTZ
1821

Le livret. Freischütz (le tireur libre) c'est l'histoire d'un chasseur qui, pour s'assurer la victoire dans un concours de tir dont celle qu'il aime, la belle Agathe, est le prix, demande des balles à un suppôt du démon. Il les obtient sous la condition que la dernière des balles obéira à la volonté du diable. Celui-ci, en la dirigeant, essaie, mais en vain, de tuer Agathe.

L'œuvre obtint un succès retentissant à Berlin malgré les tenants de l'opéra italien alors tout-puissants. Elle comprend trois actes et cinq tableaux (c'est-à-dire cinq décors successifs) précédés d'une ouverture en deux mouvements.

Thème de l'ouverture.

1° Adagio

L'Appel. Notez sa reprise. Sur quel degré?

Qu'évoque ce thème? Nature, poésie, forêt?

2° Allegro (forme sonate)

Retrouvez le plan de la forme sonate : Exposition, développement, réexposition.

EURYANTHE
1823

Le livret. C'est l'exemple d'un livret ridicule, compliqué au possible, rempli de situations invraisemblables, mais que la musique arrive à transfigurer. Bâti d'après un récit français de chevalerie du XIII^e^ siècle, « l'Histoire de Gérard de Nevers et de la belle et vertueuse Euryanthe de Savoie, sa mie », il met en scène le chevalier troubadour Adolar, le comte Lysiart jaloux d'Adolar, et Eglantine éprise de Lysiart et évidemment jalouse d'Euryanthe qui attend fidèlement le retour de guerre de son aimé Adolar.

Euryanthe n'eut jamais la popularité de Freischütz. Les trois actes, divisés chacun en deux tableaux, sont précédés d'une ouverture enlevée, véritable hymne d'héroïsme.

OBÉRON
1826

Le livret. Cet opéra fut écrit et joué avec éclat en 1826 à Londres, où Weber devait mourir tuberculeux quelques semaines plus tard. Opéra, c'est beaucoup dire ! Il vaut mieux parler d'une féerie musicale, un rêve d'une nuit de Saint-Jean, dans lequel, nanti d'un cor magique, le jeune nain Obéron, prince des cours royales d'Orient et d'Occident, poursuit les amours chimériques d'une fée, Titania. « Nuit de rêves que la durée d'un rêve pouvait suffire à remplir » (Debussy).

L'ouverture. Voir les thèmes, Livre I, page 113.

CHAPITRE V

L'OPÉRA EN ALLEMAGNE : WAGNER

I. WAGNER : LE PENSEUR

1. *Le héros wagnérien*
2. *Les sujets dans la légende*

II. WAGNER : LE POÈTE

1. *Auteur des livrets*
2. *Auteur d'écrits divers*

III. WAGNER : LE COMPOSITEUR

1. *Sa conception de l'opéra*
2. *La mélodie :* le choral
   la mélodie infinie
3. *Le leitmotiv*
4. *L'harmonie*
5. *Le prélude*
6. *L'orchestre*

IV. WAGNER : LE METTEUR EN SCÈNE

V. APRÈS WAGNER

ŒUVRES COMMENTÉES

Rappel : Prélude de Lohengrin (*page* 11)

I. *TRISTAN ET YSEULT :*

1. — *Le sujet : Acte I*
   Acte II
   Acte III
2. — *Les leitmotive*
3. — *Prélude du* 1er *acte*
4. — *Prélude du* 3e *acte*

II. *LA TÉTRALOGIE*

1. — *Le sens de la Tétralogie*
2. — *La chevauchée des Walkyries*
3. — *Les murmures de la forêt*

III. *TANNHAÜSER : OUVERTURE*

On imagine difficilement aujourd'hui la réalisation d'un film par un seul homme qui concevrait à la fois les dialogues, les prises de vues, le découpage, la musique, le montage, etc. Pourtant c'est ce que fit Wagner au XIX^e siècle pour l'opéra. Penseur, poète, musicien, metteur en scène, il bâtit seul une œuvre gigantesque qui changea les destinées de l'opéra. Réalisant cette synthèse des arts à laquelle aspirait déjà Gluck et que cherchait Weber, il donna au drame allemand une unité telle que son œuvre domina celle de ses contemporains et eut une influence profonde sur toute la musique européenne de la seconde moitié du XIX^e siècle et même au début du XX^e siècle.

I. LE PENSEUR. — 1° **Wagner pense réellement ses drames.** Il met en scène des types de héros dont on parle comme des héros cornéliens ou raciniens.

Nous ne sommes plus à l'époque des intrigues quelconques à partir desquelles on composait airs et chœurs. Wagner pense le drame avant la musique : la musique n'est que l'achèvement du drame. Le drame est joué par des personnages qui incarnent des types humains ou légendaires suffisamment grands pour exalter l'âme de ceux qui veulent les comprendre.

2° **Wagner choisit ses sujets dans la légende,** ce qui donne à ses héros :

a) *un caractère universel :* la légende appartient à tous ;

b) *un caractère national* (cf. Weber) : plus que tout autre le peuple allemand aime la légende ; elle plaît à son tempérament romantique.

c) *un caractère populaire :* la légende a fait de Tristan et Yseult des héros familiers.

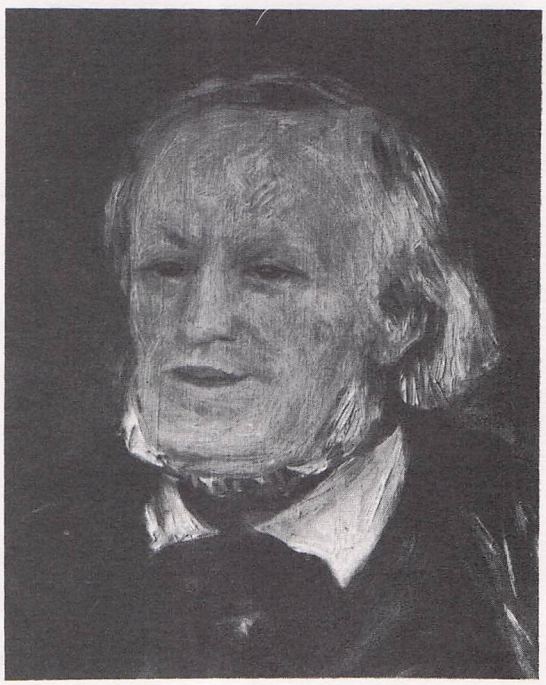
3° **Le héros Wagnérien.**

a) Nous apparaît comme poursuivant sans cesse un bonheur qu'il ne trouvera jamais sur terre, soit parce que le monde qui l'entoure est méchant et pervers (c'est l'histoire même de Tristan et Yseult que la mort seule ne séparera plus) soit parce que dans sa liberté (le héros wagnérien est libre) il détruit parfois, en voulant trop posséder, ce que l'amour a pu construire.

C'est le sens de :

Lohengrin (revoir page 11) : poussée par le démon de la curiosité, Elsa voit son bonheur s'enfuir : Lohengrin retourne au Mont-Salvat.

La Tétralogie : le jeune Siegfried et son épouse Brünnhilde se perdent en voulant posséder l'Or, symbole de la richesse.



Portrait de WAGNER, par Renoir. Musée de l'Opéra
(Cliché *Archives Photographiques.*)

b) Pour lui, souffrance et rédemption sont inséparables du bonheur : la mort est la plus grande rédemption.

Tannhauser : Elizabeth offre sa vie pour le salut de Tannhauser qui, pécheur, ne connaîtra la paix que dans la mort.

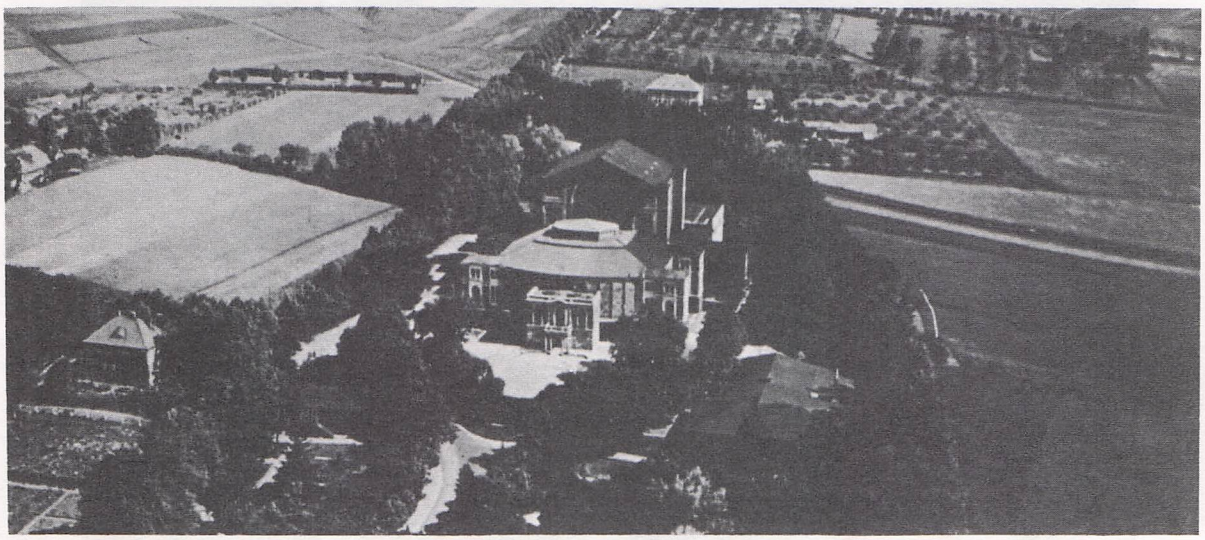
c) Du premier au dernier opéra le héros wagnérien semble aboutir au personnage de Parsifal (le dernier opéra), qui écrase le monde du mal parce qu'il a compris l'illusion du désir et la valeur de la souffrance : tout est vain sur terre, l'être qui s'agite, les sociétés qui se révoltent. Par le renoncement l'homme doit se régénérer lui-même.

Parsifal, c'est le héros pur délivré de la chair et des dieux païens. Il rend au monde l'amour et panse les blessures.

II. LE POÈTE. — Ecœuré par la médiocrité des livrets des opéras de ses prédécesseurs, Wagner écrivit lui-même les poèmes de ses drames. Personne d'ailleurs n'aurait pu exprimer la pensée de ce philosophe qui, dès son adolescence, avait la vision de la presque totalité de son œuvre. Voici un passage des « Maîtres Chanteurs » qui nous montre les qualités du musicien-poète (Hans Sachs, le sage, parle à Eva, fille d'un riche orfèvre).

> « Folie ! folie ! tout n'est que folie ! Les chroniques des villes, l'histoire des peuples sont remplies de toutes sortes de folies. Les paisibles citoyens de Nüremberg eux-mêmes ont été pris de folie tout à l'heure. Pourquoi ? Parce qu'un Kobold malin avait passé sur la vieille cité, parce qu'un ver luisant cherchait en vain sa compagne, parce que le sureau embaumait, parce que c'était le soir de la Saint-Jean... »

Wagner a adopté le vers bref non rimé.



Théâtre du Festival, à Bayreuth
(Cliché *Services Tourisme Allemand.*)

III. LE COMPOSITEUR.

1° La conception wagnérienne de l'Opéra.

Ce qu'il pense de l'opéra traditionnel.

Il l'a dit :

— La poésie est absente de la scène, « elle se présente au public sous la forme d'un livret consulté par le spectateur ; du noir sur du blanc, tout à fait littérature ! ».

— La danse (les ballets) est indépendante de l'œuvre ; « elle a ses quarts d'heure. Le chanteur ne doit se permettre aucun geste, le droit de se mouvoir étant réservé au danseur ».

— Chaque art reste lui-même en une sorte de « sainte alliance où, entre le ballet dansé d'une part et le livret d'opéra d'autre part, la musique peut nager en long et en large, en haut et en bas comme bon lui semble. »

Ce qu'il veut :

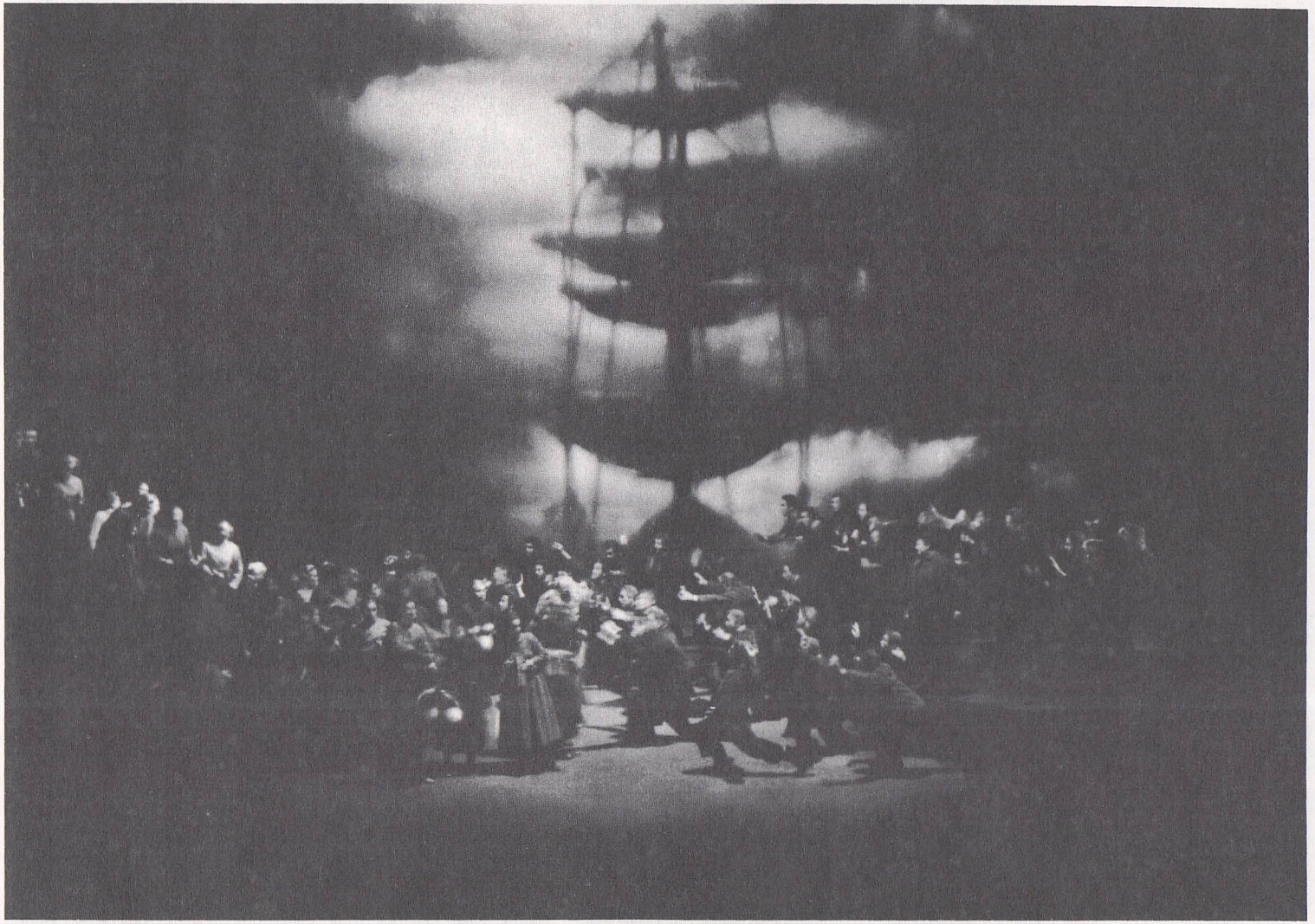
— Un drame total, comme dans la tragédie antique, où « tous les arts, poésie, musique, danse, architecture, concouraient à cette sorte de cérémonie religieuse où la beauté apparaissait à tous sous des formes sensibles, matérielles, vivantes. » (1)

— Langage, chant et geste ne feront qu'un.

— Le drame musical sera « une symphonie qui s'est extériorisée et qui s'est précisée en une action visible (le geste) et intelligible (le poème). »

La musique ne se dissocie donc pas des autres éléments du drame, elle en fait partie intégrante, « elle ne commente pas le poème dramatique, mais le drame lui-même ».

(1) Landormy, *Histoire de la musique.*



Le Vaisseau Fantôme (der Fliegende Holländer), opéra de Wagner
Mise en scène du 3e acte au Théâtre du Festival, à Bayreuth

2° **La mélodie.** Plus de mélodie à l'italienne pour faire briller un chanteur : ni vocalises, ni trilles inutiles, plus de chef d'orchestre lié à la bonne volonté de la « prima donna ».

— Le mot mélodie s'applique aussi bien à une partie vocale qu'instrumentale : elle passe constamment de la scène, où elle est vocale, à l'orchestre où elle est instrumentale. Elle revêt deux aspects principaux :

a) *La mélodie-choral* d'aspect carré, majestueuse, populaire, aisée à retenir.

Ex. instrumental : La Marche de Tannhauser.
Ex. vocal : Le chœur des fiançailles de Lohengrin.

b) *La mélodie continue*, trait d'union entre la parole et le geste, passant justement de la scène à l'orchestre, ou encore « *la mélodie infinie* » (unendliche Mélodie) sans assise tonale ou rythmique, exprimant l'inquiétude, le tourment, la soif inassouvie des héros wagnériens, par l'utilisation d'intervalles augmentés ou diminués, l'absence de césure, de repos, la perte des fonctions tonales.

Wagner utilise des suites de demi-tons (voir thème du désir, page 43) qui rendent toute note sensible ou tonique d'une autre. Ce chromatisme fait perdre le sens tonal et la stabilité qu'il confère.

Tristan et Yseult. Préludes des 1er et 3e actes. Page 42.

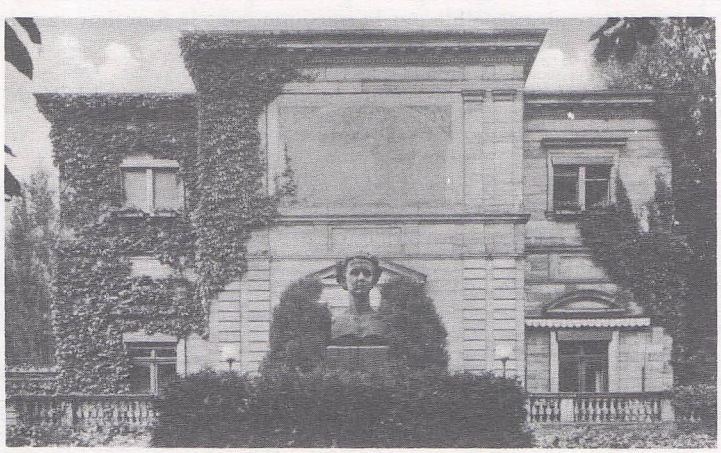
3° **Le leitmotiv** : c'est un thème attaché à un personnage, une action, une idée, et qui revient, le plus souvent à l'orchestre, pour des évocations, des rappels, des pressentiments, etc. Wagner n'est pas le créateur du leitmotiv, d'autres l'avaient utilisé avant lui, Berlioz en particulier (voir « Symphonie Fantastique », page 93). Mais il l'utilise de façon systématique. On peut dire que la trame symphonique de ses derniers opéras est faite de leitmotive qui peuvent revêtir divers aspects :

mélodique	*harmonique*	*rythmique*
Thème du désir, dans Tristan et Yseult (passion)	Le Cygne, dans Lohengrin (personnage)	La Chevauchée, dans Siegfried (action)

Le leitmotiv contribue à créer l'atmosphère : son importance est considérable.

4° **L'harmonie** (revoir chapitre I, page 8). Dans de nombreux passages où elle est volontairement dissonante, elle reflète les caractères mouvants et tourmentés des personnages wagnériens. Les suites d'accords dissonants accusent l'instabilité des héros en quête d'un bonheur qu'ils n'atteignent jamais.

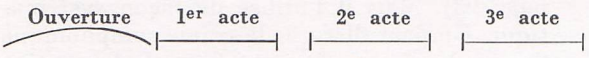
Accord dissonant + Accord dissonant
↓ ↓
instabilité + instabilité
↓ ↓
tension + tension



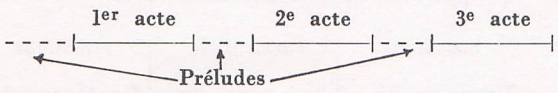
« Wahnfried », villa de Wagner à Bayreuth
Au 1er plan, buste de Louis II de Bavière

5° **Le Prélude.** A partir de Lohengrin, Wagner fait précéder chaque acte d'une ouverture qu'il appelle *Prélude*. Jusque-là Wagner s'en était tenu à l'ouverture unique au début de l'opéra (cas de Tannhauser).

Avant Wagner



Avec Wagner



Le Prélude entre bien dans la conception wagnérienne du drame : il prépare l'auditeur, le retire du monde extérieur, l'envoûte ; il prolonge le drame par le rappel des thèmes des actes précédents et annonce l'action à venir. Entre les actes, il maintient l'atmosphère créée. Les leitmotive y jouent un rôle important.

6° **L'orchestre** (revoir page 12, l'orchestre de Lohengrin). Sa palette, très colorée en raison de sa richesse en instruments, apporte un soutien incomparable à l'expression générale.

On compte 134 instruments dans la Tétralogie ; les bois sont divisés par trois, les cuivres souvent par quatre (quatre parties de cor dans l'Ouverture de Tannhauser). Les ressources de chaque instrument sont exploitées avec art : majesté des cuivres, mélancolie poignante du cor anglais (Prélude du Troisième acte de Tristan et Yseult), etc.

IV. LE METTEUR EN SCÈNE. Wagner a précisé lui-même le jeu des acteurs, dessiné costumes et décors afin de mettre en valeur l'action dramatique qui doit passer au premier plan. Il réglait son drame sur scène comme un maître de ballet règle les figures d'une danse.

C'est dans le cadre idéal du théâtre de Bayreuth, achevé en 1876, que le drame wagnérien prend tout son sens : l'orchestre invisible n'est plus une « grande guitare » qui accompagne les chanteurs ; avec ses ressources infinies, c'est vraiment l'antique chœur de la tragédie grecque qui commente le drame auquel tout est subordonné.

V. APRÈS WAGNER. Personne ne pouvait continuer l'œuvre de Wagner. Sa personnalité écrasait d'avance ses successeurs possibles. Seul, au début du XX^e siècle, Richard Strauss donna un visage nouveau et prestigieux à l'opéra allemand. Mais c'est vers l'étranger, en France en particulier (Debussy), qu'il faut se tourner pour trouver, après Wagner, les autres maîtres que l'opéra attend.

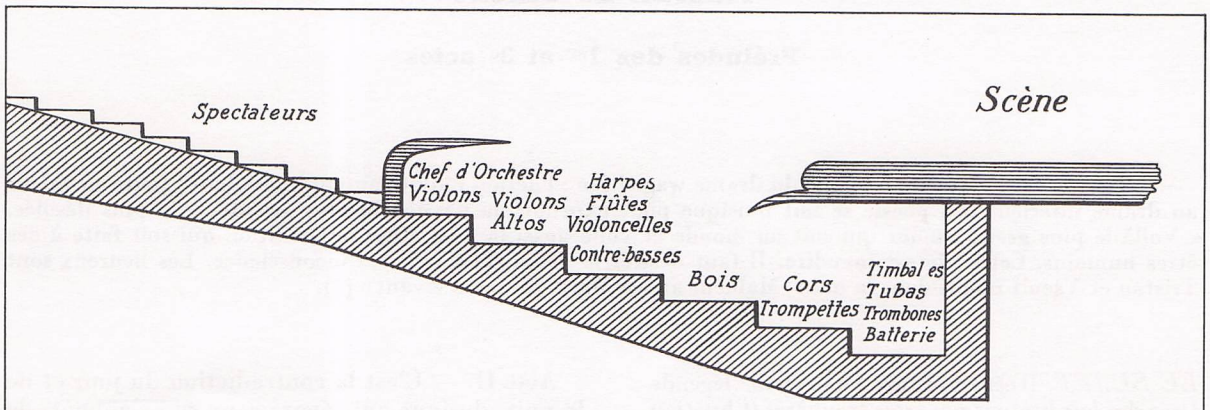
Deux jugements sur Wagner.

« Ce qui caractérise le drame de Wagner, que l'action soit historique, légendaire ou mythique, c'est l'emploi des mobiles psychologiques qui font agir les personnages, cette façon de reporter le drame de l'extérieur à l'intérieur et de nous le rendre sensible par la musique dont la fonction dans le drame, comme dans la symphonie, est d'exprimer l'inexprimable ». (Paul Dukas).

« Il fallait que Wagner eût été bien fort pour rompre la forme essentielle de l'opéra avec une telle énergie ». (Stravinsky).

WAGNER. — Fragment autographe de *Tristan et Yseult*.

LE THÉÂTRE DE BAYREUTH



Coupe de l'orchestre à Bayreuth

A Bayreuth, Wagner conçut l'orchestre invisible, placé en partie sous la scène, et dont la fosse en pente place le chef d'orchestre au point le plus haut, d'où il dirige à la fois la scène et les musiciens. Les spectateurs ne le voient pas.

Tout l'intérieur de ce théâtre a été étudié pour qu'en tout point le spectateur puisse voir et entendre parfaitement sans être gêné visuellement par le jeu des instrumentistes. La musique semble s'élever de terre.

Dès 1836 Wagner pensait à un théâtre où ses œuvres seraient représentées dans des conditions spéciales. En 1866 il obtint la protection du roi Louis II de Bavière pour la réalisation de son ambitieux projet. Après bien des difficultés l'œuvre fut achevée en 1876 : du 13 au 16 août eurent lieu les représentations des quatre opéras de la Tétralogie.

Aujourd'hui, de toutes les parties du monde, les admirateurs du grand compositeur viennent chaque année au Festival de Bayreuth.

N'OUBLIONS PAS TOUT

1. — *Qu'apporte la légende aux héros wagnériens?*
2. — *Essayez de donner une définition du héros wagnérien.*
3. — *Quel rôle joue le leitmotiv dans l'opéra de Wagner? Le prélude?*
4. — *Revoyez la vie de Wagner, page* 11.
5. — *Citez ses opéras.*
6. — *Quels opéras composent la Tétralogie?*
7. — *Racontez les légendes de Lohengrin, de Tristan et Yseult, de Tannhauser.*
8. — *Quèl est le rôle du chromatisme dans la musique de Wagner?*
9. — *Chantez le thème du chœur des Pèlerins de Tannhauser.*
10. — *Citez des musiciens contemporains de Wagner.*

Wagner : *Allemagne* *1813-1883*

TRISTAN ET YSEULT

Préludes des 1er et 3e actes

Tristan est l'expression même du drame wagnérien ; l'action réduite au minimum laisse toute sa valeur au drame intérieur. La poésie se fait musique pour exprimer la passion la plus grande et la plus désolée. « Voilà le plus grand amour qui soit au monde et voilà aussi la plus affreuse condition qui soit faite à des êtres humains. Cette vie est maudite. Il faut désirer le néant, la « nuit », l'inconscience. Les heureux sont Tristan et Yseult réunis dans la mort. Malheur au roi Mark qui reste vivant» (1).

LE SUJET. Il est emprunté à une vieille légende tirée des *lais* bretons par trois trouvères (Christian de Troyes, Béroul et Thomas).

Yseult, princesse d'Irlande, aime Tristan, neveu du roi Mark, et pourtant meurtrier du Sire Morold son fiancé, chevalier irlandais tombé au combat en Cornouailles. Tristan s'est éloigné, mais il revient bientôt pour ramener par mer auprès du roi Mark, qui l'a demandée en mariage, « Yseult, la blonde aux cheveux d'or » (le rideau s'ouvre à ce moment de l'action).

Acte I. — Yseult confie à Brangaine, sa suivante, son amour ancien pour Tristan et son désespoir à l'idée de devenir l'épouse du roi Mark. Elle veut mourir, oublier Tristan, et commande, pour eux deux, au moment d'aborder, un philtre de mort ; Brangaine se méprend et prépare un philtre d'amour qui unit à jamais ceux qui le boivent. Yseult le tend à Tristan, puis achève la coupe. Lorsque le roi Mark, follement acclamé par l'équipage, pénètre sur le navire, Tristan et Yseult sont tout à leur amour. Avertie par Brangaine de la substitution du philtre, Yseult tombe évanouie dans les bras de sa suivante.

Peu d'action donc : les scènes expriment longuement l'angoisse, la crainte, l'amertume, l'amour ou le désespoir des amants.

Acte II. — C'est la contradiction du jour et de la nuit, du jour qui sépare ceux qui s'aiment, de la nuit qui les unit dans un même bonheur. C'est le soir, le jour meurt ; Yseult, dans sa demeure chez le roi Mark, attend Tristan, que la nuit doit ramener lorsque les chasses royales se seront éloignées. Ensemble, ils maudissent la lumière du jour hostile à leur bonheur. Lorsque le jour revient, Melot, un chevalier du roi Mark jaloux de Tristan, les surprend et les fait découvrir au vieux roi qui exprime son amertume à Tristan. Tristan décide de partir et de regagner sa Bretagne natale. Yseult promet de le rejoindre. Melot tire alors son épée, provoque Tristan et le blesse grièvement.

Acte III. — Dans son manoir breton, Tristan meurt de la blessure de Melot. Veillé par son fidèle écuyer Kurwenal, il attend désespéré le retour d'Yseult. Lorsque le pâtre l'annonce par une joyeuse mélodie qui chasse la poignante mélopée jouée jusqu'alors, Tristan se lève et se précipite. Mais ses forces l'abandonnent, et il expire dans les bras d'Yseult. Celle-ci s'agenouille, et de toutes ses forces appelle la « nuit éternelle » qu'ils ont tant désirée et qui les unira à jamais. Le roi Mark, auquel Brangaine a dit sa méprise, arrive alors : il vient pour reprocher à Yseult de n'avoir pas su lui dire ce terrible amour, et pour pardonner. Mais Yseult expire, transfigurée par la mort bienheureuse.

---

(1) Landormy, *Histoire de la musique.*

LES LEITMOTIVE PRINCIPAUX.

L'aveu.

Le désir.

(Chromatisme du thème : chaque degré est attiré par le suivant. C'est le désir inassouvi).

Le regard.

Notez l'atmosphère tragique et fatale.

La passion de Tristan et Yseult a pour point de départ la rencontre de leurs yeux. Wagner lui donne beaucoup d'importance.

Le breuvage d'amour.

La délivrance par la mort.

Le jour.

La nuit.

Tous ces thèmes subissent de nombreuses variations.

PRÉLUDE DU 1er *ACTE.* Il introduit l'atmosphère de passion fatale par la trame serrée des leitmotive que l'on reconnaît aisément :

C'est tout d'abord *l'aveu* (violoncelle) que prolonge le *désir* (hautbois). Les deux thèmes d'ailleurs se succèdent presque toujours. Puis le *regard*, que déroulent les violoncelles et que suit le *breuvage d'amour*. C'est enfin la *délivrance par la mort.*

1° *Levez la main à l'entrée de chaque leitmotiv.*

2° *Retrouvez-vous plusieurs fois le thème du regard?*

PRÉLUDE DU 3e *ACTE.* Tristan blessé va mourir. Il est allongé sur la terrasse de son manoir breton. Un pâtre guette la voile blanche qui doit ramener Yseult.

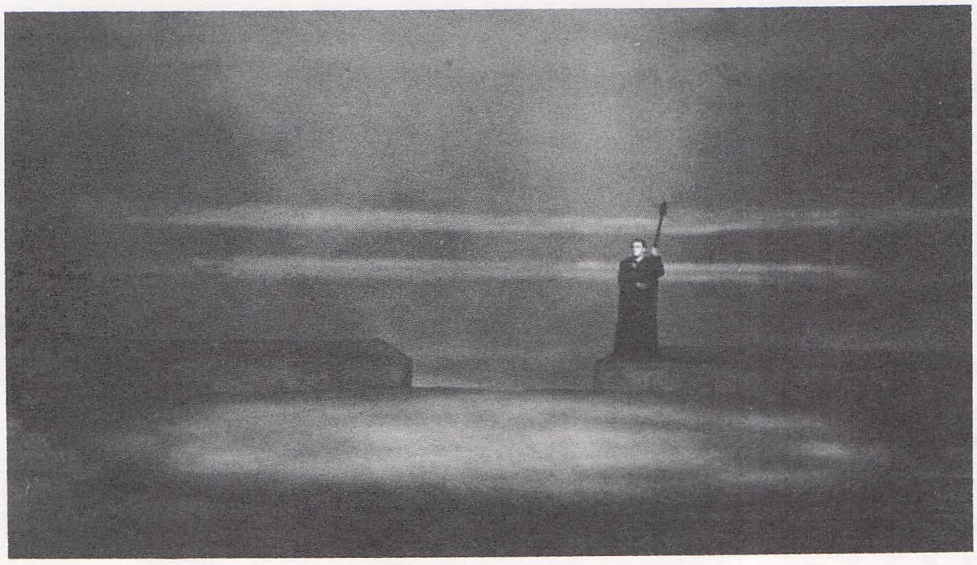
Le prélude débute à l'orchestre par le thème du désir, qui, transformé rythmiquement et harmoniquement, exprime alors une solitude désespérante. Puis l'orchestre s'efface, tandis que se détache la plainte infinie du cor anglais (mélopée du pâtre jouant sur son chalumeau), sorte de mélodie continue.

Le prélude s'achève par une reprise du thème de la solitude.

3° *Notez les analogies du* 1er *thème avec celui du désir.*

4° *Levez la main à l'entrée du cor anglais.*

LA TÉTRALOGIE



« Le Crépuscule des Dieux », Acte II
au Théâtre de Bayreuth

(Cliché *Services Tourisme Allemand.*)

Voici deux pages célèbres de la Tétralogie, pour montrer que dans l'œuvre de Wagner, qui semble vouloir être une synthèse constante de la musique, de la poésie et du geste, on peut détacher certains passages qui vivent parfaitement de leur seule musique.

LE SENS DE LA TÉTRALOGIE : L'ANNEAU DE NIEBELUNG. C'est une vaste fresque comprenant quatre opéras que l'on joue quatre soirs de suite (d'un dimanche à un mercredi selon la tradition de Bayreuth) : *L'Or du Rhin* (Prologue), *La Walkyrie*, *Siegfried*, *Le Crépuscule des Dieux.*

On ne peut tout posséder, aimer et vouloir la puissance. « La conquête de *l'Or* (symbole de la puissance) implique la renonciation à l'Amour : ceux qui détiennent l'Or participent d'une malédiction ; et quand *Siegfried*, le plus brillant des héros, le rédempteur selon l'évangile wagnérien, veut s'emparer de l'Or, il devient la proie des ténèbres. Il meurt, et l'Or retourne au fond du *Rhin.* Les *Dieux* (puissances païennes) s'effondrent dans un *crépuscule* » (1).

LA CHEVAUCHÉE DES WALKYRIES. Etonnante fanfare à laquelle participent par des cris joyeux les *Walkyries*, filles-guerrières de Wotan, le Dieu des Dieux. Quatre d'entre elles, étagées jusqu'au sommet d'un rocher, font entendre leurs cris de guerre pour appeler leurs sœurs qui arrivent tour à tour, chevauchant dans les nuées et traînant les cadavres des guerriers morts en héros. A la fin, sur un beau coursier apparaît Brünnhilde, l'aînée des Walkyries et épouse de Siegfried.

(Acte III - Prélude et scène I).

rythme de la Chevauchée que l'on entend dès le début du prélude, au début et à la fin de la scène I.

(1) Roland Manuel, *Plaisir de la musique*, III.

Thème qui accompagne l'entrée de Brünnhilde. C'est le thème de Siegfried gardien de l'épée.

LES MURMURES DE LA FORET. C'est la « Symphonie Pastorale » de la Tétralogie. Siegfried, avant de s'emparer de l'Anneau, médite sous un arbre. Mais autour de lui la forêt s'anime, un oiseau parle : tour à tour le hautbois, la flûte, la clarinette lui prêtent leurs voix. Le jeune héros, fasciné par ce chant si pur de l'oiseau, essaie de l'imiter sur un chalumeau rustique. N'y arrivant pas, il abandonne sa rêverie, prend son cor et lance un appel au combat.

TANNHAUSER

Ouverture

L'ouverture résume le drame : Tannhauser, trouvère allemand, fiancé d'Elisabeth, s'est damné au royaume de Vénus (Le Vénusberg). Pour se racheter, il entreprend avec des pèlerins le voyage de Rome, puisque seul le Pape peut lui pardonner. Celui-ci refuse. Tannhauser, pourtant, sera sauvé par la prière fervente d'Elisabeth mourante, qu'il suivra dans la mort.

1° **Le Chœur des Pèlerins.**

a) bois et cors *b*) trombones *c*) bois et cors.

Deux éléments se superposent à ce thème : un chant large de violoncelle (c'est la 2e phrase du chœur des pèlerins), un trait persistant de violon.

Tout ce début évoque le crépuscule : les pèlerins marchent et chantent dans le soir qui tombe ; les derniers échos de leur chant s'estompent lorsque le crépuscule fait place à la nuit.

2° **Le Vénusberg.** La nuit nous emmène au royaume de Vénus où tout n'est que plaisir, danses, orgies.

a) phrase d'alto.

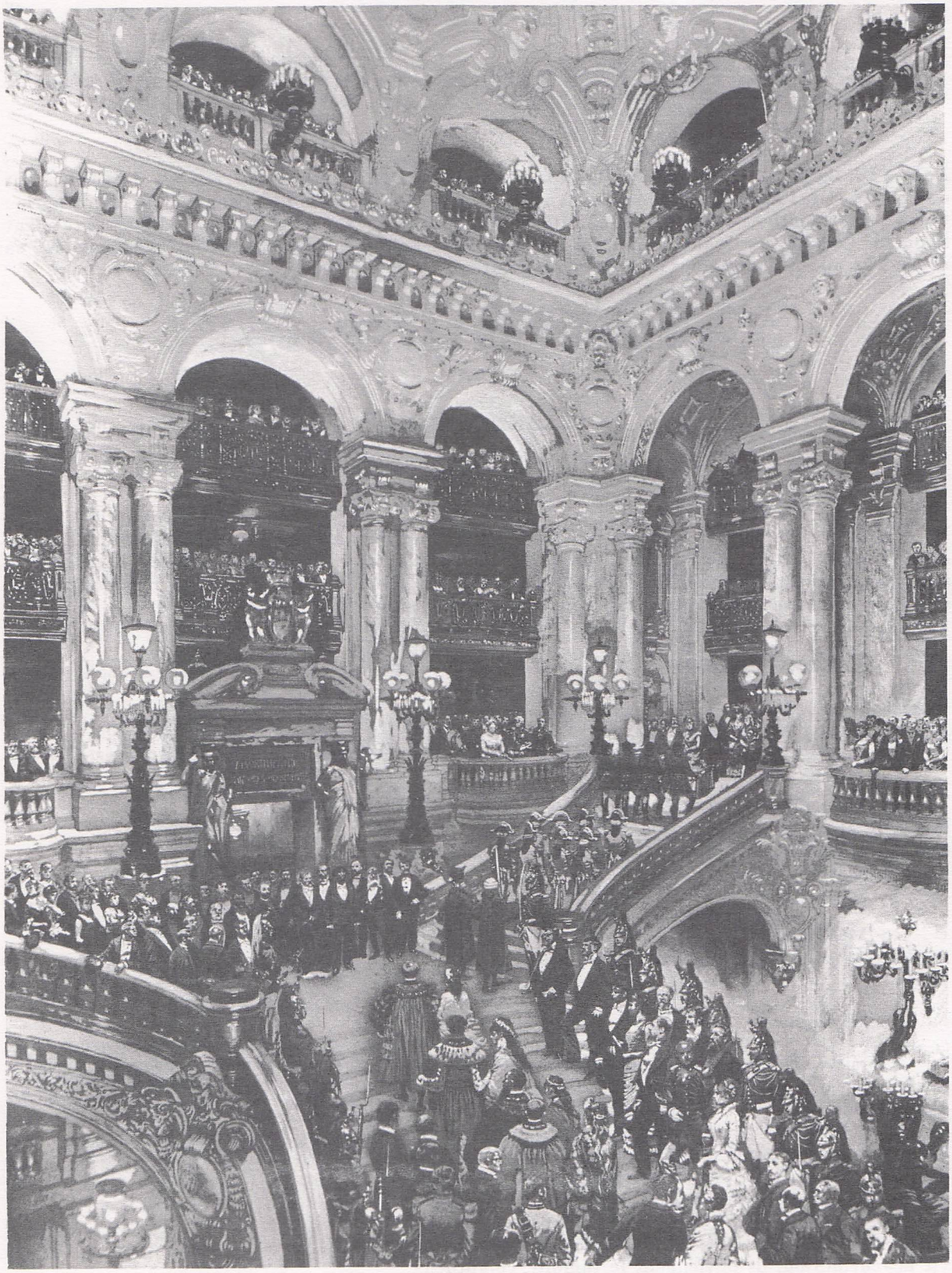
b) cris de joie.

c) hymne à Vénus.

3° **Le Chœur des Pèlerins.**

Construction identique à celle de la 1re partie. A la fin les trompettes s'unissent aux trombones, et les cors ajoutent à ce mystère, complétant ainsi le triomphe des cuivres.

« Mais voici l'aurore. Dans le lointain se fait entendre le chant des pèlerins qui s'approchent. Avec ce chant qui croît peu à peu, avec le jour qui chasse de plus en plus la nuit, s'élèvent ce bruissement et ce murmure des airs qui, après avoir retenti comme la plainte effroyable des damnés, s'enflent en un mouvement de plus en plus joyeux jusqu'à ce qu'enfin, au lever du soleil resplendissant, quand le chant des pèlerins, dans un enthousiasme puissant, annonce au monde entier et à tout ce qui vit la rédemption, ils deviennent le tumulte voluptueux d'une flamme sublime. » (Wagner).



Le grand escalier du Théâtre de l'Opéra de Paris, 5 janvier 1875

Soirée d'inauguration en présence du Maréchal de Mac-Mahon, Président de la République, des chefs de tous les grands corps de l'État, de la Reine Isabelle d'Espagne et de son fils Alphonse XII, du Lord-Maire de Londres et de sa suite.

Aquarelle de Ed. Detaille

(Cliché *Archives Photographiques.*)

CHAPITRE VI

L'OPÉRA EN FRANCE

I. L'OPÉRA-COMIQUE

1. *Qu'est-ce que l'opéra-comique ?*
2. *Avant l'influence étrangère :*
   - *a*) Méhul
   - *b*) Lesueur
   - *c*) Boiëldieu
3. *Le règne des étrangers :*
   - *a*) L'italianisme
     Hérold - Adam
   - *b*) L'opéra de Meyerbeer
     Auber - Halévy
4. *La réaction française*
5. *Bizet*

II. L'OPÉRA

1. *Berlioz.*
2. *Gounod.*
3. *Après Gounod :*
   - — Massenet
   - — Saint-Saëns
4. *A l'aube du XX*e *siècle*

ŒUVRES COMMENTÉES

I. *CARMEN (BIZET)*

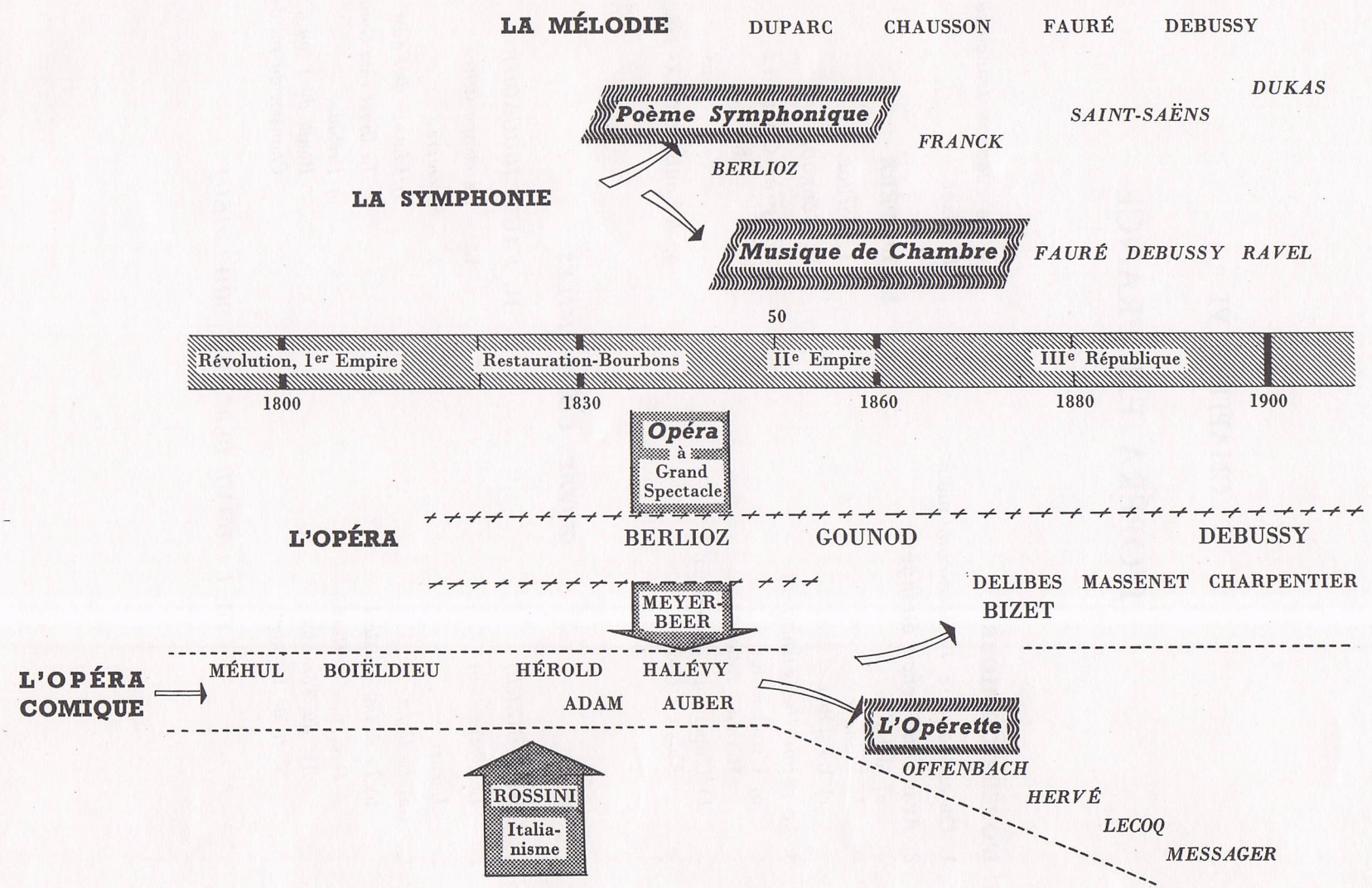
1. — *Le compositeur.*
2. — *L'œuvre :*
   - a) *Le livret*
   - b) *Le drame musical*
   - c) *Ouverture - Habanera*
     Air du Toréador
     Mort de Carmen

II. *FAUST (GOUNOD)*

1. — *Le compositeur.*
2. — *L'œuvre :*
   - a) *Légende de Faust*
   - b) *Le livret chez Gounod*
   - c) *Prélude*
     Ronde du Veau d'Or
     Chanson du roi de Thulé

III. *LA DAME BLANCHE (BOIËLDIEU)*

TABLEAU III. — La musique française au XIX[e] siècle

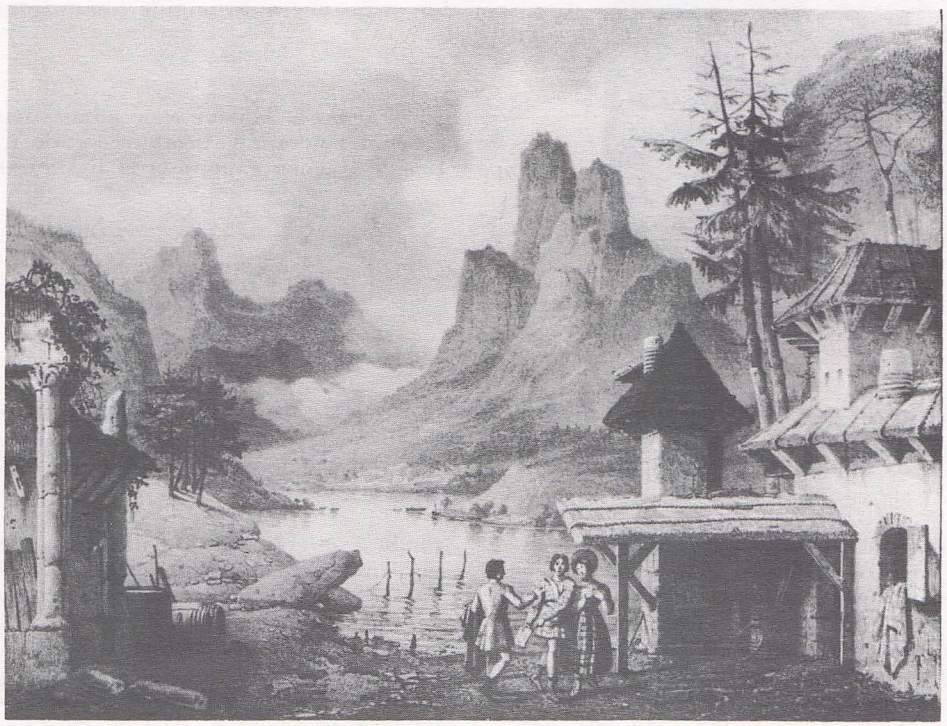


En France la situation est moins claire qu'en Allemagne. Il n'y a pas un Wagner qui domine et écrase ses contemporains : au contraire, beaucoup de musiciens plus ou moins talentueux occupent la scène lyrique, et parmi eux nombre d'étrangers, Italiens ou Allemands, que les parisiens adoptent sans difficulté jusqu'à ce que, dans la seconde moitié du XIX^e siècle, de jeunes musiciens français comme Gounod ou Bizet affranchissent notre théâtre musical de l'italianisme ou du pompeux opéra historique de Meyerbeer. Le tableau ci-contre permet de saisir l'évolution de l'opéra en France au XIX^e siècle.

Il faut distinguer l'opéra-comique de l'opéra proprement dit.

I. L'OPÉRA-COMIQUE EN FRANCE AU XIX^e SIÈCLE.

Il y tient une place importante. Depuis 1769, où il prend forme avec *Le Déserteur* de MONSIGNY, il occupe la scène jusqu'à 1900.



Scène de la Dame Blanche, opéra-comique de BOIËLDIEU. Bibliothèque de l'Opéra

(Cliché *Pic.*)

1. — *Qu'est-ce que l'opéra-comique ?*

a) A l'origine, c'est une parodie du drame (début du XVIII^e siècle) : on y rit aux dépens de l'opéra (opera-buffa, revoir Livre III, p. 121, 126).

b) Rapidement c'est un genre spirituel où l'humour règne avec bonheur. Il séduit par son charme discret. C'est un peu l'opéra du peuple.

Attention.

Dans l'opéra-comique, pas de grands airs mais des romances ou des mélodies à couplets populaires ; pas de sujets historiques mais des situations de la vie de tous les jours ; ni bouffonnerie, ni tragique exagéré, mais une juste mesure en tout aboutissant à un dénouement heureux.

Texte parlé et musique alternent : c'est ce qui fait que même des œuvres comme Carmen (où l'on trouve du parlé), pourtant tragiques, sont classées parmi les opéras-comiques.

2. — ***Avant l'influence étrangère :*** l'opéra-comique vit dans une tradition heureuse. Ses principaux représentants sont :

Monument de BOIËLDIEU
à Rouen, sa ville natale
(Cliché *Pic*, Paris.)

a) **Méhul** (1763-1817) l'auteur du *Chant du Départ.* Il a donné : *le Jeune Henry, Joseph.*

b) **Lesueur** (1760-1837), qui fut professeur de Berlioz.

c) **Boiëldieu** (1775-1834) le plus représentatif. Il manie l'action avec habileté. Il introduit dans l'opéra-comique un peu de l'atmosphère du monde romantique : légendes, mystères.

Weber et Wagner le saluent avec admiration. N'oublions pas qu'il est contemporain de Beethoven et de Weber, et qu'il compose sous le Premier Empire et la Restauration.

La Dame Blanche
commentaire, page 58

3. — ***L'influence et le règne des étrangers.*** En 1824 un italien, ROSSINI, et un allemand, MEYERBEER, s'installent à Paris. Rossini a du génie, Meyerbeer croit en avoir. Habiles à traiter des livrets français, tous deux triomphent et marquent chacun à leur façon le théâtre musical français.

a) **L'Italianisme à travers Rossini** (voir chapitre VII, page 61). Rossini provoque un engouement incroyable dès les premières représentations de ses opéras, d'abord en italien, puis en langue française (*Guillaume Tell*, 1829). Il eut de suite des imitateurs qui ne gardèrent de l'italianisme que ses faiblesses : mélodies flatteuses cachant un manque d'inspiration, pauvreté harmonique, intrigues grossières, etc. Le règne de la facilité commence :

— **Hérold** (1791-1833) : *Zampa* - *Le Pré aux Clercs.*

— **Adolphe Adam** (1803-1850). Deux de ses opéras ont longtemps tenu l'affiche : *Le Postillon de Longjumeau* et *Si j'étais Roi.*

b) **L'opéra à grand spectacle de Meyerbeer** (1791-1864). Mais c'est Meyerbeer qui porta le coup fatal au théâtre musical français déjà agonisant. Il introduit dans l'opéra le faux romantisme : mises en scène invraisemblables (dans *Robert Le Diable* des nonnes se lèvent de leurs tombes), effets mélodramatiques. Le terrifiant et le plaisant alternent, les suppôts du diable interviennent dans des machinations scéniques compliquées. *C'est l'opéra à grand spectacle.* L'opéra et l'opéra-comique perdirent avec leur distinction ce qui faisait, pour l'un son charme, pour l'autre sa grandeur : les français se détournèrent peu à peu de la musique sérieuse, profonde, et de l'art véritable.

Cependant les œuvres de Meyerbeer ne manquent pas de qualités (*Robert Le Diable*, *Les Huguenots*, *Le Prophète*, *l'Africaine*) : mélodies heureuses, progression dramatique bien menée, instrumentation riche et adroite. Berlioz et Saint-Saëns le tenaient en haute estime. Mais son influence ne fut pas heureuse.

— **Auber** (1782-1871) : *La Muette de Portici* et *Manon Lescaut*, œuvres de qualité, qui dominent nettement un ensemble de quarante-six ouvrages dramatiques sans caractère.

— **Halévy** (1799-1862) : *La Juive* (1835) connut un succès difficilement compréhensible aujourd'hui.

4. — ***La réaction française.*** De jeunes musiciens réagissent contre cette emprise étrangère par un retour à la pureté des genres :

a) d'une part en accentuant le côté gai, léger et spirituel de l'opéra-comique, ils créent *l'opérette* (voir plus bas) : c'est un peu un retour aux origines ;

b) d'autre part, en le marquant d'un caractère plus sérieux, en lui donnant un style noble, en l'orientant vers des dénouements tragiques, ils rapprochent l'opéra-comique de l'opéra proprement dit : seule l'alternance du parlé et du chanté différencie encore les deux genres. *Mireille* de GOUNOD, *Lakmé* de DELIBES, *Manon* de MASSENET, *Louise* de CHARPENTIER sont les étapes essentielles de cette évolution.

5. — **BIZET.** Mais tandis que ni Massenet, ni Delibes, ni Charpentier ne font figure de révolutionnaire, Bizet, qui possède l'éclatante franchise du génie, s'impose comme le musicien le plus authentiquement français.

Couverture de l'édition originale
Bibliothèque de l'Opéra
(Cliché *Pic*, Paris.)

Nietzsche le salue en l'opposant à Wagner : « A entendre un pareil chef-d'œuvre (il s'agit de Carmen) on devient soi-même chef-d'œuvre. Cette musique est riche, elle est précise, elle construit, organise, active ; par là elle forme un contraste avec le polype en musique, avec la mélodie infinie. A-t-on jamais entendu sur la scène des accents plus douloureux, plus tragiques ? Et comment sont-ils obtenus ? Sans grimaces, sans faux monnayage, sans le mensonge du grand style ; *avec Carmen on prend congé du Nord humide et de toutes les brumes de l'idéal wagnérien.* Cette musique possède ce qui est le propre des pays chauds : la sécheresse de l'air et sa limpidité. »

Carmen, de BIZET,
commentaire, page 54

Ni romantisme, ni faux-romantisme dans cette œuvre qui, en 1875, *marque la fin de l'emprise allemande et italienne* sur le théâtre musical français. Ni révolution non plus dans la forme (airs, duos, chœurs, ensembles, s'y retrouvent comme dans l'opéra-comique traditionnel) mais un art sain, nullement conventionnel, une inspiration heureuse, servie par un métier sûr, une leçon de justesse dans l'expression, dont ne surent malheureusement profiter ni MASSENET (1842-1912) ni CHARPENTIER (1860-1956). De ce dernier, le drame *Louise*, son œuvre actuellement la plus jouée, traduit un sentiment profond dans des scènes d'un réalisme factice.

II. L'OPÉRA SÉRIEUX EN FRANCE AU XIX^{e} SIÈCLE.

On peut dire que pendant tout le XIX^{e} siècle l'opéra sérieux en France cherche sa voie tandis que l'opéra-comique connaît les grandeurs et les servitudes que l'on sait. Il la cherchera jusqu'au début du XX^{e} siècle, en 1902, date de « Pelléas et Mélisande» de Debussy, la seule grande œuvre lyrique française depuis Gluck. Entre temps deux musiciens totalement opposés, Berlioz et Gounod, essaient de tirer le théâtre lyrique de sa léthargie.

1. — **BERLIOZ.** Contemporain de Meyerbeer et de Rossini, il s'irrite du succès de ce dernier et proteste d'autre part contre la musique pure. Il veut au théâtre :

a) introduire l'esprit romantique par des effets nouveaux qui frapperont le spectateur. Le sujet de son opéra *Benvenuto Cellini* (1838) est d'un archaïsme et d'un pittoresque propres à une telle entreprise ;

b) faire jouer à la musique le rôle qu'elle a dans le poème symphonique (voir chapitre X). L'opéra devient un poème symphonique avec airs et chœurs ; on peut lui rattacher *La Damnation de Faust.*

GOUNOD. — Bibliothèque de l'Opéra
(Cliché *Pic*, Paris.)

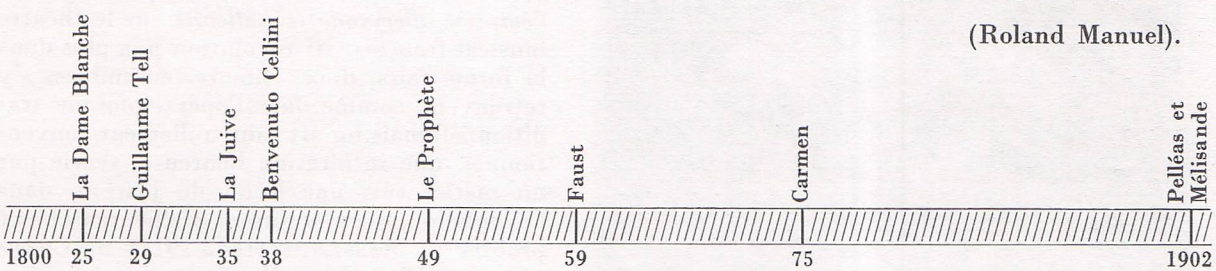
Mais Berlioz ne réussit pas : le public applaudit l'ouverture de *Benvenuto Cellini*, donc le symphoniste, et accable l'opéra. Quant aux *Troyens*, autre opéra de Berlioz, ses dimensions sont telles que l'œuvre passe difficilement au théâtre. Sa tentative n'eut pas de lendemain. Aucun musicien français ne le suivit.

2. — **GOUNOD.** En 1859 Gounod donne *Faust.* Cette œuvre affirme un retour à une certaine tradition française en équilibre entre le drame lyrique (représenté par Gluck au XVIII^{e} siècle, par exemple) et l'opéra-comique. C'était une habile transition pour ramener un public égaré vers l'opéra. On a appelé ce genre **l'opéra de demi-caractère.**

« Moins dramatique que la tragédie musicale, il comporte des parties légères ou mêmes comiques (c'était déjà la conception de Lully) ; le ton n'est pas d'une noblesse soutenue et devient souvent familier » (1).

Avant Carmen, Faust fait rentrer la musique théâtrale française chez elle. Pas plus que Bizet dans l'opéra-comique il ne révolutionne le genre : il se contente de retrouver la nuance française, « de restaurer un climat français qui allie le sens de la rigueur au goût du plaisir ».

(Roland Manuel).



De qui sont ces opéras?

(1) Landormy, *Histoire de la musique.*

On ne peut pas dire que l'œuvre de Gounod soit sans défaut. Comment aurait-elle pu l'être dans le climat qui régnait alors ? Dix ans plus tôt on applaudissait *Le Prophète*, et tout Paris ne jurait que par Rossini ou Meyerbeer ou leurs émules. Gounod a préparé la voie à Bizet et sans doute à Debussy. S'il n'accomplit pas de réforme dans la conception même de l'opéra (ce qui reste le véritable problème), il donne enfin des drames avec *des airs de qualité, des chœurs francs, des ballets magnifiques*. C'est ce que réclamait le public. L'action elle-même retrouva un sens dans un sujet légendaire bien au goût du jour.

Faust, de GOUNOD
commentaire, page 56

3. — *APRÈS GOUNOD.* Pas de maîtres véritables, mais des compositeurs qui donnèrent au répertoire lyrique du XIX^e^ siècle finissant quelques œuvres encore fort prisées aujourd'hui :

a) **Massenet** (1842-1912). Plusieurs de ses œuvres tiennent encore l'affiche : *Manon*, *Werther*, *Thaïs*.

b) **Saint-Saëns** (1835-1921) a écrit un *Samson et Dalila* assez voisin de l'opéra à grand spectacle.

A l'aube du XX^e^ siècle une pièce révolutionne l'opéra, en bouleverse la conception comme l'avaient fait cinquante ans plus tôt les drames de Wagner, et se place dans la tradition de l'Orféo de Monteverdi : *Pelléas et Mélisande*, de DEBUSSY ; mais avec cette pièce nous pénétrons dans l'histoire du XX^e^ siècle.

L'Opéra à grand spectacle vu par Chabrier.

« *Primo :* un acte d'exposition ; *secundo :* l'acte des dindes, avec vocalises de reines ; *tertio :* l'acte du ballet avec le sempiternel finale qui rebrouille les cartes ; *quarto :* le duo d'amour de rigueur : *quinto :* le chahut de minuit moins vingt : pétarade de mousqueterie, chaudières à juifs, mort des principaux labadens... »

N'OUBLIONS PAS TOUT

1. — *Différenciez l'opéra-comique de l'opéra.*

2. — *En quoi l'influence de Rossini a-t-elle gâté l'opéra-comique français?*

3. — *Qu'est-ce que l'opéra à grand spectacle?*

4. — *Quels musiciens français réagissent contre les étrangers?*

5. — *Pourquoi Berlioz échoue-t-il?*

6. — *Résumez les livrets de Faust et de Carmen.*

Bizet : *France* *1838-1875*

CARMEN

LE COMPOSITEUR. Né en 1838 dans une famille de musiciens, Georges Bizet est Grand Prix de Rome à dix-neuf ans.

Lorsqu'il essaie de se faire applaudir comme auteur d'opéra-comique avec les *Pêcheurs de Perles*, c'est un échec complet. Par contre, sa musique de scène pour *l'Arlésienne*, de Daudet, est accueillie favorablement. En 1875, c'est Carmen : la presse, sans être très élogieuse, témoigne du demi-succès. Trois mois plus tard il meurt sans avoir connu de vraies joies musicales.

1. — *Citez d'autres Grands Prix de Rome.*

2. — *Que savez-vous de Bizet symphoniste ?* (*Revoir page* 26.)

Aujourd'hui, la grandeur de Bizet égale sa popularité : connaisseurs et profanes se retrouvent dans cette musique franche et claire ; il n'y a pas de plus bel hommage.

L'ŒUVRE.

1° **Le livret**, tiré par Meilhac et Halévy d'une nouvelle de Prosper Mérimée, ne présente aucune fadeur :

La scène est à Séville. Le brigadier don José ne peut se défaire de l'emprise de Carmen, « La Carmencita », malgré l'amour de sa fiancée Micaëla. Il la laisse même échapper de prison (elle avait blessé dans une manifestation une cigarière de la manufacture de tabac). Il déserte pour la suivre dans un refuge de gitans. Véritablement ensorcelé, il se bat au poignard avec Escamillo son rival, un jeune torero. Seule, la nouvelle de l'agonie de sa mère lui fait quitter Carmen. Il la retrouve un peu plus tard, alors qu'elle partage dans l'amour le triomphe d'Escamillo aux arènes. Son désespoir fait place à la colère. Carmen, qui ne l'aime plus, attise sa jalousie. Quand elle veut rejoindre Escamillo que la foule applaudit, Don José la poignarde.

2° **Le drame musical :**

a) La musique participe au drame en animant les scènes populaires (la première, en particulier, où les badauds sur la place de Séville flânent en attendant la relève de la garde), le cabaret, les corridas ou la montagne espagnole.

b) La musique campe avec franchise les personnages : Carmen, don José, Escamillo se dessinent dans la clarté des mélodies et des rythmes.

c) La partition fourmille de thèmes que l'on dirait espagnols et dont un seul (Thème de Habanera sur lequel Carmen chante) est emprunté au folklore. Tous les autres, Bizet les a créés, imaginant à travers un prisme sans doute déformant une Espagne qu'il n'avait jamais vue. Pourtant tout semble vérité : l'atmosphère dans laquelle les deux compagnes de Carmen tirent les cartes, l'air fameux du Toréador, les danses bohémiennes que ponctuent les castagnettes, la séguedille qui fera perdre la tête à don José, etc.

d) Par la vie intérieure qu'elle lui assure elle donne au spectacle l'unité. Quoique non wagnérien, Bizet utilise le leimotiv. Le thème de la fatalité qui personnifie Carmen fait présager tout au long de la pièce le tragique dénouement : dès l'ouverture il chante, inquiétant, aux violoncelles ; à la première apparition de Carmen il prend une allure provocante ; dans la scène des cartes, il présage le malheur ; enfin il retentit de façon dramatique lorsque don José se livre à la foule après avoir poignardé Carmen. Il a montré Carmen tour à tour instrument et victime de la fatalité.

3° **Ouverture.** C'est un prélude orchestral étincelant où se succèdent quelques-uns des motifs essentiels de la partition :

a) chant de la « corrida », qui au quatrième acte accompagnera le défilé des cuadrillas ;

b) air du toréador ;

c) de nouveau le défilé ;

d) enfin le leitmotiv de la fatalité, conclusion anticipée du drame.

GEORGES BIZET à 25 ans

(Cliché Pic.)

4° **Habanera** (Acte I, scène V) Carmen, qui vient d'être annoncée à l'orchestre par son leitmotiv, repoussant les galants qui la pressent, chante avec désinvolture « L'Amour est enfant de Bohême ». Le chœur intervient entre les deux couplets.

La Habanera (en France on dit havanaise, ce qui traduit les origines de la danse) se déploie librement sur ce rythme d'une mesure à deux temps : ♩.♪ ♩♪ avec une mimique d'un caractère lascif. C'est ainsi que Carmen séduit Don José.

5° **Air du Toréador** (Acte II, scène 14).

Dans la taverne de Lillas Pastia, rendez-vous des gitans et des contrebandiers, entre Escamillo. Acclamé, il répond par l'air célèbre en exaltant les dangers de l'arène et les triomphes de l'amour. Entre les couplets le chœur traduit l'émerveillement de l'assistance.

6° **La mort de Carmen.** Il faut suivre dans cette scène finale deux actions à la fois : d'un côté dans l'arène la corrida bat son plein et marque le triomphe d'Escamillo ; tout cela demeure indifférent à ce qui se passe de l'autre côté des barricades : un dialogue émouvant, incisif entre Carmen et don José, et qui va croissant à mesure que les acclamations montent de l'arène. Don José a arrêté Carmen, alors qu'elle se rendait aux arènes. Le ton monte, les fanfares annoncent la victoire d'Escamillo, Don José poignarde Carmen. A l'orchestre retentit sous une forme large et dramatique le thème fatal de la Carmencita.

Gounod : *France* *1818-1893*

FAUST

LE COMPOSITEUR. Il est né à Paris en 1818. A vingt et un ans il obtient le Grand Prix de Rome. Il hésite alors entre la carrière de musicien et une vocation religieuse. Après quelques demi-succès (*Sapho*, *Le Médecin malgré lui*) il s'impose avec *Faust* (1859). Huit autres opéras suivirent, dont *Mireille* et *Roméo et Juliette*. A la fin de sa vie il se consacre à la musique religieuse (*Messes*, *Te Deum*, trois *Oratorios*). Il meurt en 1893.

1. — *Le Barbier de Séville : Quelle année?*

2. — *Qui meurt aussi en* 1893*?*

L'ŒUVRE. L'idée de porter à la scène la légende de Faust n'était pas nouvelle. Un Faust de Schumann date de 1853 ; Berlioz avait fait représenter la Damnation de Faust en 1826. Tous les compositeurs du XIX^e^ rêvaient d'écrire un Faust.

1° **La légende de Faust.** Elle s'est créée autour d'un personnage qui semble avoir vécu à la fin du XV^e^ siècle et au début du XVI^e^. Un récit anonyme nous montre dès 1587 un héros à la recherche du plaisir et de la connaissance sous la toute puissance du diable auquel il a vendu son âme. Depuis, plusieurs écrivains s'emparèrent de la légende ; mais une œuvre domine toutes les autres et a rendu populaire le personnage : c'est celle de Gœthe. Le poète allemand y travailla cinquante-neuf ans (de 1773 à 1831), donnant en 1808 un premier Faust qui devait servir de canevas au Faust de Gounod.

Première représentation de Faust, au Théâtre Lyrique (1859)
Bibliothèque de l'Opéra

2° **Le Livret.** Du poème de Gœthe, les librettistes Jules Barbier et Michel Carré n'ont retenu que l'histoire d'amour de Faust et de Marguerite, éliminant volontairement tous les éléments métaphysiques qui sont l'essentiel de l'œuvre originale. Le sujet ainsi dépouillé (chez Gœthe les desseins du Seigneur s'affrontent avec ceux de Méphistophélès) plut au public parisien : Faust n'est plus qu'un vieil alchimiste qui, ayant vendu son âme au diable pour retrouver sa jeunesse, séduit, trahit puis abandonne la pauvre héroïne sur laquelle on s'apitoie, Marguerite. Désespérée, celle-ci tue son enfant. Mais un repentir sincère la sauve lorsque Méphisto surgit pour l'entraîner avec Faust. Elle meurt, tandis que le chœur chante son salut.

3° **Introduction.** Prélude magnifique, surtout dans la première de ses deux parties. Page d'une étrange beauté évoquant à la fois le mystère et une sereine atmosphère religieuse.

1. — *Y a-t-il du chromatisme dans ce prélude?*

4° **La ronde du Veau d'Or.** A la kermesse populaire on boit, on chante, lorsque Méphisto arrive suivi de Faust. A tous, il propose une chanson de sa façon : « Le Veau d'Or est toujours debout ». Le rythme est incisif, le texte ironique. Le chœur des assistants et une ritournelle au violon encadrent les deux couplets. Après quoi, Méphisto inquiète l'assistance par ses prédictions effrayantes. (Acte II, scène 7).

2. — *Qu'est-ce que le Veau d'Or?*

Le Veau d'Or est toujours debout ;
On encense sa puissance
D'un bout du monde à l'autre bout.
Pour fêter l'infâme idole
Rois et peuples confondus,
Au bruit sombre des écus,
Dansent une ronde folle
Autour de son piédestal.
Et Satan conduit le bal !

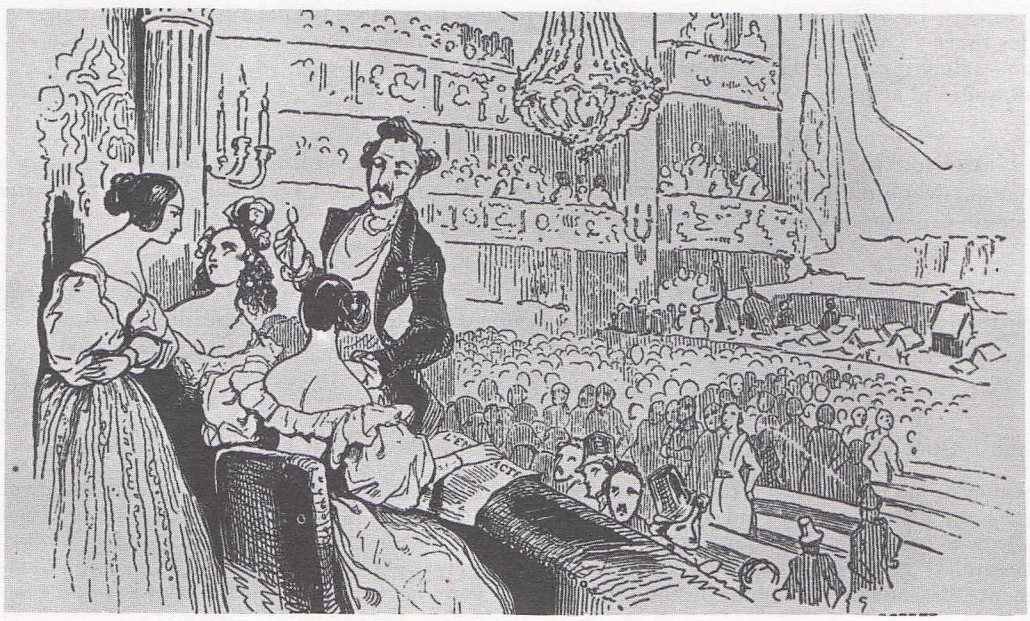
5° **La Chanson du Roi de Thulé** (acte II, scène 14). Pensive, après avoir rencontré Faust, Marguerite prend son rouet et chante les délicats couplets du Roi de Thulé. L'impression d'archaïsme se dégage de l'emprunt fait par Gounod aux modes anciens :

Les cordes accompagnent en pizzicati. Par deux fois Marguerite s'interrompt ; la rencontre de l'après-midi l'obsède.

1. Il était un Roi de Thulé
Qui jusqu'à la tombe fidèle
Eut en souvenir de sa belle
Une coupe en or ciselé.
Nul trésor n'avait tant de charmes ;
Dans les grands jours il s'en servait,
Et chaque fois qu'il y buvait
Ses yeux se remplissaient de larmes.

2. Quand il sentit venir la mort,
Etendu sur sa froide couche
Pour la porter jusqu'à sa bouche
Sa main fit un suprême effort ;
Et puis, en l'honneur de sa dame
Il but une dernière fois !
La coupe trembla dans ses doigts
Et doucement il rendit l'âme.

3. — *La seconde phrase de la mélodie commence comme la première. Essayez de trouver les notes de la seconde partie.*



Une loge à l'Opéra. Vignette romantique de PORRET
(Cliché *Archives Photographiques.*)

Boiëldieu : *France* *1775-1834*

LA DAME BLANCHE

LE COMPOSITEUR.

On l'a salué avec beaucoup d'exagération comme le « Mozart français ». Il savait à merveille le langage familier de l'opéra-comique. « Quelquefois, dit un de ses critiques, aux jours des inspirations les meilleures, il le relève et l'élargit. »

François-Adrien BOIËLDIEU est né à Rouen en 1775. A dix-huit ans, sa ville natale applaudit très fort son premier ouvrage *La Fille Coupable*. En 1800, à Paris, il connaît son premier grand succès *Le Calife de Bagdad*. Après un séjour en Russie de plus de huit ans, il poursuit à Paris entre les études et la gloire sa brillante carrière, que couronne en 1825 *La Dame Blanche*. Il meurt tuberculeux en 1834.

1. — *Quels gouvernements se succèdent en France pendant la vie de Boiëldieu?*

2. — *Comparez dans le temps les vies de Boiëldieu, Beethoven, Weber, Schubert.*

L'ŒUVRE. Ce fut son chant du cygne. Elle est jouée en 1825 à Paris, où Rossini et Meyerbeer viennent de s'installer.

1° **Le Livret.** Tiré par Scribe d'un roman de Walter Scott, il est médiocre. Il fallut l'art de Boiëldieu pour le faire passer à la scène.

L'action se passe en Ecosse. Gaveston, l'intendant infidèle, veut vendre le domaine d'Avenel qu'habite Anna, pauvre orpheline élevée naguère par le comte d'Avenel, mort maintenant depuis plusieurs années. La veille de la vente on a vu voltiger sur les tours du château la Dame Blanche, que les paysans saluent comme la protectrice du domaine... et qui rend acquéreur du château un soldat sans fortune, Georges Brown. La vente accomplie, on découvre en Georges Brown un comte d'Avenel, ce que confirme la mystérieuse Dame Blanche. C'est alors que Gaveston, furieux, arrache le voile de la Dame Blanche ; tous reconnaissent Anna. Le chœur célèbre le mariage du comte et d'Anna, la Dame Blanche.

2° **L'atmosphère.** Un romantisme discret entoure l'œuvre. Un monde de légendes et de mystères, de revenants, de chuchotements autour de la Dame Blanche, une recherche du pittoresque, de la couleur locale (airs de chasse, de cornemuse) créent une atmosphère assez irréelle.

3° **L'ouverture.** Elle utilise divers motifs de l'opéra-comique (elle est faite de débris du futur, selon l'expression de Paul Valéry). On y sent l'influence de Rossini dont le public parisien connaissait déjà le « Barbier de Séville ». Comme l'ouverture d'Obéron, elle comprend deux parties (adagio, allegro).

4° **Ah ! Quel plaisir d'être soldat !**

Au premier acte, au cours d'un baptême où l'on cherche un parrain, arrive un jeune officier, Georges Brown, qui demande l'hospitalité. La famille l'accepte. Il vante alors dans un air martial les agréments du métier de soldat et la joie du retour au pays.

5° **Trio : C'est la cloche de la tourelle.**

Dans le château, Anna attend un inconnu qui doit demander l'hospitalité (il s'agit évidemment de Georges Brown). La clochette retentit. C'est alors un trio vivant entre *l'inconnu*, *Gaveston* qui veut lui fermer la porte, et *Anna* qui insiste pour qu'on l'accueille. Gaveston accepte à condition qu'Anna se retire.

CHAPITRE VII

L'OPÉRA EN ITALIE

I. AVANT ROSSINI

1. *Décadence de l'opéra italien*
2. *Manque de respect pour la musique*
3. *Opera seria et opera buffa*

II. LE RENOUVEAU : ROSSINI

1. *Son art :*
   - *a*) sa mélodie
   - *b*) l'orchestre
   - *c*) l'exécution
2. *Son influence*

III. APRÈS ROSSINI, AVANT VERDI

1. *Bellini*
2. *Donizetti*

IV. LE BON GOÛT ITALIEN : VERDI

1. *L'évolution de Verdi*
2. *Le romantisme chez Verdi*
3. *Le sens du théâtre chez Verdi*
4. *La mélodie : énergie*

V. LE VÉRISME

1. *Définition*
2. *Les représentants, Leoncavallo, Puccini, Mascagni*

ŒUVRES COMMENTÉES

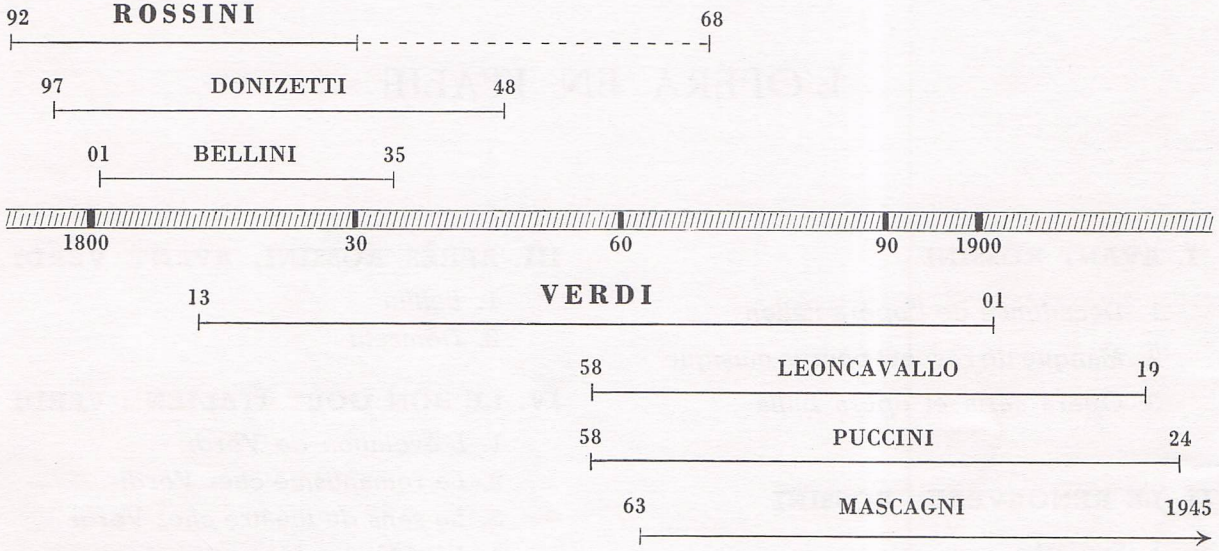
I. *LE BARBIER DE SÉVILLE (ROSSINI)*

1. — *Le compositeur*
2. — *L'œuvre :*
   - — *le sujet*
   - — *L'ouverture*
   - — *Cavatine de Figaro*
   - — *Air de la calomnie*

II. *RIGOLETTO (VERDI)*

1. — *Le compositeur*
2. — *L'œuvre :*
   - — *le sujet*
   - — *Air du Duc*
   - — *Quatuor*

La situation est moins nette qu'en Allemagne mais plus claire qu'en France. Deux musiciens dominent le théâtre musical italien : Rossini dans le premier tiers du siècle, Verdi dans la seconde moitié. Entre les deux, quelques rares musiciens de talent comme Bellini et Donizetti. Après Verdi, un nouveau déclin, malgré les noms de Puccini et Mascagni.



I. AVANT ROSSINI.

1° **La décadence de l'opéra italien :** Après les heures glorieuses de Monteverdi au début du XVII^e siècle, lentement l'opéra italien s'est dégradé. A l'aube du XIX^e siècle on se demande ce qui reste de la saine conception originelle dans les milliers d'opéras qui naissent chaque année et dont les Italiens font une consommation effarante.

Deux phrases, extraites des textes du voyageur anglais Burney, sont significatives :

« Le public est bruyant et inattentif. »

« A Milan on applaudit non le chant mais les chanteurs. »

Revoir Livre III, pages 120 et 121.

2° **Un manque de respect pour la musique :**

a) ***On compose un opéra pour faire plaisir à un chanteur :*** dès qu'un musicien a sous la main un soprano, un ténor, il fait nouer rapidement une intrigue par un librettiste et compose en quelques jours une œuvre que l'on applaudira évidemment avec frénésie.

b) ***A l'exécution les airs sont défigurés :*** les chanteurs s'arrogent le droit de les varier, de les parer de fioritures afin de montrer leur virtuosité.

c) ***L'orchestre accompagne sans plus :*** il est réduit au strict minimum ; plus question pour lui de participer à quelque effet dramatique que ce soit. D'ailleurs, souvent on ne l'écoute pas.

d) ***C'est le règne du « Bel canto »*** qui se confond souvent avec celui de la facilité.

e) ***La décadence*** est telle que les théâtres italiens refusent les œuvres de Mozart jugées trop difficiles.

3° **L'opera-seria et l'opera-buffa** se partagent les faveurs du public. L'« opera-buffa » entièrement chanté (contrairement à notre opéra-comique) a pris place entre les actes de l'« opera-seria ». Depuis la "Servante Maîtresse" de Pergolèse, PAËSIELLO (1741-1816) et CIMAROSA (1749-1801) ont donné des œuvres intéressantes. *Le Mariage Secret*, de ce dernier, a connu un franc succès. Ces deux compositeurs émergent parmi les centaines de musiciens obscurs qui encombrent la scène lyrique à la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e.

II. LE RENOUVEAU AU DÉBUT DU XIXe SIÈCLE : ROSSINI.

Rossini, par Nadar (vers 1860)
(Cliché *Archives Photographiques.*)

Dans le premier tiers du siècle Rossini donne une santé nouvelle à l'opéra italien, le fait sortir un moment de sa médiocrité, sans toutefois le marquer suffisamment pour l'empêcher de retomber dans la voie de la facilité. On peut dire que l'engouement des Français et des Italiens pour Rossini fut dangereux ; on ne retint de son œuvre que l'aspect extérieur, c'est-à-dire justement ce qui gâtait encore l'italianisme que lui seul sut manier avec goût.

1° **Son art.** « *J'ai toujours été, dit-il, le grand ami du naturel et de la spontanéité.* »

a) ***La mélodie.*** Il a le don de la mélodie allègre jaillissant avec facilité, tour à tour exubérante ou rieuse, caustique ou séduisante, aimable ou comique.

Mozart, duquel il apprit beaucoup à travers ses quatuors qu'il récrivit d'après les parties de violon et violoncelle, lui donna sans doute le goût de la mélodie chantante et bien frappée.

D'autre part, nullement impressionné par le romantisme qui ne le toucha que par contre-coup, il sut se garder de l'épanchement sentimental. Juste parfois un peu de fièvre, d'impatience, pour la vie intérieure du chant.

b) ***L'orchestre.*** Il ne limite pas son rôle à celui d'un simple accompagnement, sans toutefois le traiter comme Wagner.

Dans les morceaux de musique instrumentale il se révèle brillant orchestrateur. Ses *ouvertures*, en particulier, sont du plus heureux effet. Il les anime avec sûreté par ces heureux *crescendos* dont il a le secret, et qui agissent sur les foules. Nous sommes loin des ouvertures du XVIIIe siècle, ramenées à quelques mesures.

Rossini fait redécouvrir au spectateur la joie que procure une ouverture bien faite. Il revalorise encore l'orchestre en lui confiant l'accompagnement des récitatifs, généralement réservés jusque-là au piano.

c) ***L'exécution.*** — Il met un frein à la fantaisie des chanteurs en écrivant lui-même les ornements ou les roulades ; c'est un coup d'arrêt au règne de l'improvisation personnelle.

2° **Son influence.** — Il marqua puissamment l'opéra italien. Nulle en Allemagne, son influence dura près de dix ans en France. Très psychologue, il avait saisi le goût des Français pour les spectacles majestueux, plus longs que les opéras italiens, qui demeurent ses meilleures réussites.

III. APRÈS ROSSINI, AVANT VERDI.

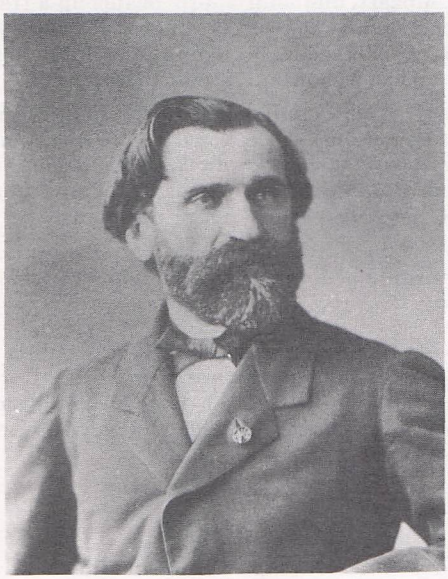
En 1830, alors qu'il vient de triompher avec Guillaume Tell à Paris, mais écœuré par le « sabbat » de Meyerbeer, Rossini décide de se retirer de la scène musicale. Il n'a que 38 ans. Ses successeurs ne sont que des imitateurs, des disciples de l'effet à tout prix, ils sombrent dans le mauvais goût, exception faite de :

1° **BELLINI** (1801-1835). Un météore dans le ciel de l'opéra italien. Il avait une veine mélodique atteignant au sublime dans ses meilleurs moments. Son dernier opéra composé en Italie, *La Norma*, est un chef-d'œuvre. Il s'installa en France en 1832.

2° **DONIZETTI** (1797-1848). Très adroit imitateur de Rossini, il n'eut pas son envergure, ni la pureté mélodique de Bellini. Il vint à Paris en 1839, où il finit par triompher avec *La Fille du Régiment*.

IV. LE BON GOÛT ITALIEN : VERDI.

Un arbre debout dans la tempête, un chêne qui seul tint tête à l'ouragan déchaîné de l'italianisme au XIX^e^ siècle, tel fut Verdi. Sa musique est celle d'un homme sain, robuste, solide, qui composait avant tout avec les éléments mêmes de la musique — les voix et l'orchestre — et non avec des systèmes philosophiques ou littéraires comme Wagner. Pourtant, durant sa longue carrière (son premier succès, *Rigoletto*, date de 1851, sa dernière œuvre *Falstaff*, de 1893), il ne fut pas sans subir le contre-coup des influences rossiniennes et wagnériennes. Mais jamais elles ne le marquèrent au point de dénaturer ce qu'on a appelé et qu'il appelait lui-même le ***vérisme***.



Verdi, par Nadar
(Cliché *Archives Photographiques*.)

1° L'évolution de l'opéra chez Verdi.

a) On découvre d'abord un compositeur attaché à la création d'un théâtre vivant dans les limites du grand opéra (celui de Rossini dans « Guillaume Tell » et un peu celui de Meyerbeer). Dans son lyrisme spontané, son orchestre, selon le mot de Roland Manuel, « monte à l'assaut du théâtre avec une légéreté et une vivacité fulgurantes ». C'est l'époque de *Rigoletto*, *Le Trouvère*, *La Traviata*.

b) Puis, sans cesser jamais de s'affiner, influencé par Wagner mais sans l'imiter, Verdi élève son idéal dramatique. Il rejette la division en airs, duos, chœurs, pour adopter la forme théâtrale en actes et en scènes. Texte et musique sont de plus en plus étroitement liés. C'est l'époque de *Aïda*, *Othello*, *Falstaff*.

2° **Le romantisme de Verdi** se manifeste dans le choix des sujets :

— Livrets tirés de romans célèbres des contemporains : *Rigoletto* (« Le Roi s'amuse », de V. Hugo) ; *La Traviata* (« La Dame aux camélias », de Dumas).

— Recherche de la légende (Falstaff est un personnage à demi historique, à demi légendaire).

— Exaltation d'un certain patriotisme. Ses premiers opéras, *Nabucco*, *Les Lombards*, sont aux couleurs du nationalisme.

3° **Verdi eut un sens infaillible du théâtre.**

Sa musique, comme chez Mozart, sauve des livrets parfois totalement absurdes, « Le Trouvère », par exemple. Des scènes comme celle du Quatuor de « Rigoletto » (voir page 68) montrent l'instinct dramatique de Verdi, son art dans la progression de l'action et la traduction de situations intérieures délicates. Sa musique fait vivre les passions sur la scène en pleine lumière et avec sobriété.

4° **La mélodie.** — Verdi est fidèle à la tradition italienne qui donne la primauté au chant, au « bel canto ». Mais la mélodie « vériste » est solide, elle semble taillée dans le granit. Verdi lui donne un élément nouveau, *l'énergie*, ce qui rehausse sûrement l'émotion du texte.

Parfois sa mélodie se rapproche du récitatif, de la déclamation plus libre (monologue de Desdémone dans « Othello »).

« Aïda », de Verdi. Décor du temple égyptien
Bibliothèque de l'Opéra

V. LE VÉRISME.

(De *vero :* vrai). C'est la conception du théâtre musical italien après Verdi. Verdi d'ailleurs, qu'on appelait « vériste », ne s'en défendait nullement : « Vériste tant que vous voulez, disait-il, Shakespeare aussi était vériste, seulement il ne le savait pas. »

« *Le vérisme, dit Roland Manuel, exalte un art sans nuage... qui libère le théâtre des astreintes du formalisme symphonique pour se fonder tout entier sur le chant mélodique, expression vive, claire et directe des passions. Quel contraste entre les ambiguïtés profondément ténébreuses du drame wagnérien et cet art de granit dont les monuments se profilent en plein ciel !* »

Malheureusement les continuateurs de Verdi n'eurent ni le génie, ni la force de résister à la facilité dont se ressentait l'opéra italien après 150 ans de décadence. On retomba vite, pour atteindre à tout prix à la « vérité théâtrale », aux effets de mauvais goût, aux situations terrifiantes appelant les coups de théâtre et des grands cris. Naturellement cette école produisit des œuvres qui firent l'admiration universelle, ce qui n'est nullement un critère de qualité.

Trois musiciens émergent d'un lot de médiocres ; parmi eux un seul eut un talent véritable, PUCCINI.

LEONCAVALLO (1858-1919)
La Vie de Bohème
Paillasse

PUCCINI (1858-1924)
La Bohème, La Tosca, Madame Butterfly, Manon Lescaut.

MASCAGNI (1863-1945)
Cavalleria Rusticana, célèbre par son ouverture.

« Petit bourgeois moi-même, disait Puccini, j'écris de la musique de petit bourgeois. Or, dans les théâtres du monde entier, la grande majorité du public est faite de petits bourgeois qui se reconnaissent en moi comme je me reconnais en eux. »

N'OUBLIONS PAS TOUT

1. — *Caractérisez l'opéra italien avant Rossini.*
2. — *Opera seria? Opera buffa?*
3. — *Citez 3 réformes apportées par Rossini dans l'opéra.*
4. — *L'influence de Rossini en France.*
5. — *Qui a composé La Norma?*
6. — *Comment caractériser la mélodie de Verdi?*
7. — *Citez 5 opéras de Verdi.*
8. — *Quel est l'argument de Rigoletto?*
9. — *Résumez le Barbier de Séville.*
10. — *Dates de naissance et de mort de Verdi.*

« Cavalleria Rusticana », de Mascagni, au Théâtre de la Scala de Milan
Scène finale : « On a tué mon Turridu ! » (Cliché *Pic.*)

Rossini : *Italie* *1792-1868*

LE BARBIER DE SÉVILLE

LE COMPOSITEUR. Il fait partie de la génération des pré-romantiques. Il naît en 1792 (Weber a 6 ans, Beethoven 22, Schubert n'est pas encore de ce monde). Après avoir été en apprentissage chez un forgeron, puis chez un boucher, il aborde sérieusement la musique vers l'âge de 12 ans. En 1810 on représente son premier opéra à Venise (il a 18 ans). Le succès encourage le jeune musicien qui, en 1813, triomphe avec *Tancrède*. Puis c'est *L'Italienne à Alger*. Rossini est alors l'idole de Venise. En 1816, *Le Barbier de Séville* commence une carrière triomphale et ouvre à Rossini les portes des théâtres européens. En 1824 il débarque à Paris, assume la direction du Théâtre Italien. En 1829, à l'Opéra, c'est *Guillaume Tell*, le 38e et dernier opéra du musicien (en français). « *J'attends, dit-il, pour composer, que Meyerbeer et Halévy aient terminé leur sabbat* ». Il meurt en 1868, après avoir écrit quelques pages de musique religieuse.

1. — *Comparez : date de mort de Mozart et date de naissance de Rossini.*

2. — 1868. *Quel âge a Debussy ?* 1668. *Quel grand compositeur français naît ?*

L'ŒUVRE.

1° **Le sujet.** — Quatre personnages principaux : *Bartolo* veut épouser sa pupille. Celle-ci, *Rosine*, aime *le comte Almaviva*. *Figaro*, un joyeux barbier, tire les ficelles de cette intrigue amoureuse et réussit « par substitution » le mariage de Rosine et du comte Almaviva à la barbe du vieux Bartolo, qui en définitive prend la chose du bon côté d'autant plus facilement que le comte renonce à la dot de Rosine.

Tirée de l'œuvre de Beaumarchais qu'elle suit très fidèlement, la pièce de Rossini est le modèle de « *l'opera buffa* ». Elle déborde d'une gaieté folle, fait rire sans effort et équilibre avec bonheur la malice et le lyrisme.

1. — *Situez le sujet des « Noces de Figaro » par rapport au « Barbier de Séville ».*

2° **Extraits.**

a) ***L'ouverture :*** une réussite que Rossini conçut pour un autre opéra (1) dans la forme traditionnelle ; introduction lente et allegro vivace à deux thèmes qui se termine par un crescendo, cette spécialité instrumentale de Rossini.

2. — *Dans l'introduction, qui joue la mélodie ? Comment est l'accompagnement ?*

Thème I

(1) Réfléchissez à ce petit fait, et vous comprendrez qu'il ne faut pas vouloir faire dire trop de choses à la musique : en particulier ce qu'elle ne veut pas dire.

Thème II

b) ***Cavatine de Figaro*** (*voir commentaire détaillé, livre de* 5e, *p.* 82)

Le barbier Figaro « vante ses propres mérites, son adresse dans l'intrigue, la vogue dont il jouit, la ruée des clients qui veulent être par lui seul rasés ou saignés » (1).

C'est un air irrésistible merveilleusement venu, nullement fait pour la virtuosité pure ; par contre, à travers une virtuosité plaisante, Rossini atteint le but qu'il s'est proposé : le personnage est campé et de suite apparaît sympathique.

c) ***Air de la calomnie.***

Basile, le professeur de musique, soupçonne le Comte d'aimer Rosine ; s'il le faut, il le calomniera pour le discréditer. C'est le sujet de l'air de « la calomnie », dans lequel Basile montre toute la puissance de cette arme : « murmurée d'abord piano, elle se glisse comme une vipère, rampe, s'élève, éclate *colpo di canone*, et accable le malheureux qui demeure terrassé. »

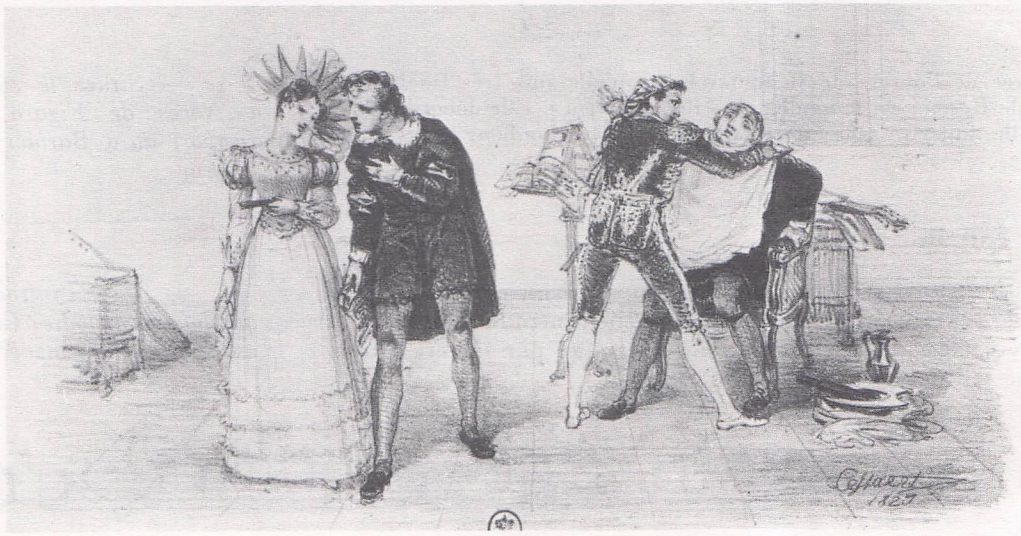
Dans cette page, qui utilise le principe du crescendo de l'ouverture, Rossini a mis en valeur trois expressions que Beaumarchais avait placées sur la réplique de don Basile : piano, riforzando, crescendo.

Trois jugements sur Rossini :

« Quelle richesse musicale ! Partout une abondance d'airs heureux, de nouveaux modes d'accompagnement, de raffinement dans les harmonies, d'admirables effets orchestraux ; des intentions dramatiques partout réussies ». (Berlioz).

« S'il y eut jamais un homme pour plaire à des Français, c'est Rossini... Rossini, le Voltaire de la musique. » (Stendhal).

« J'avais de la facilité, j'aurais pu arriver à quelque chose. » (Rossini).



« Le Barbier de Séville », Acte III

(Cliché *Bibliothèque Nationale.*)

(1) *Initiation à la musique* (Ed. du Tambourinaire).

Verdi : *Italie* *1813-1901*

RIGOLETTO

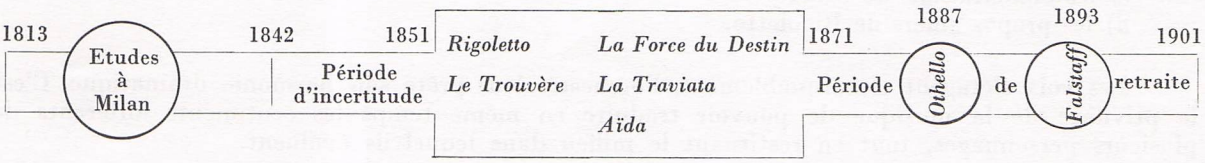
1. — Comme la plume au vent. 2. — Quatuor

LE COMPOSITEUR. Sa vie est celle d'un homme simple, droit, bon, qui, avant tout, crut en la vertu du travail. Né en 1813 dans le petit village de Roncole, il fit ses études musicales à la ville voisine puis à Milan. Il se fit connaître d'abord comme chef d'orchestre. En 1839 il représente son premier opéra.

C'est en 1842 qu'il débute vraiment avec *Nabucco* joué à la Scala de Milan. Pendant dix ans il connaît tour à tour le succès et l'échec. En 1851, c'est le triomphe avec *Rigoletto*, puis le *Trouvère*, et plus tard la *Force du Destin*, la *Traviata* et *Aïda* (1871).

C'est alors qu'il se retire un peu du monde musical, connaissant les voies nouvelles dans lesquelles Wagner a engagé l'opéra, hors des traditions qui étaient alors les siennes (1).

Mais par deux fois avant sa mort un ami lui arrache un opéra : *Othello* en 1887 connaît un succès prodigieux, et en 1893 (il a alors 80 ans) il donne un chef-d'œuvre dans le style de l'opéra-bouffe : *Falstaff*. Il meurt paralysé en 1901.



L'ŒUVRE. Rigoletto est le premier des trois opéras (les deux autres étant le Trouvère et la Traviata) qui consacrèrent la gloire universelle de Verdi. « *Je suis content de moi et je crois que je ne ferai jamais rien de meilleur* », dit-il après la première représentation. La musique de Rigoletto sert parfaitement le drame, fait naître et soutient la tension qui ne cesse de grandir tout au long de la partition.

1° **Le sujet :** il est tiré du drame de V. Hugo « Le Roi s'amuse » ; on retrouve les personnages sous d'autres noms : le *duc de Mantoue* (François Ier, chez Hugo) courtise *Gilda*, la fille de son bouffon *Rigoletto* (Triboulet, chez Hugo) et la fait enlever. En vain Rigoletto essaie-t-il de détourner Gilda de ce compagnon dévoyé. Il décide alors de le faire assassiner. Par amour pour le duc, Gilda se livre au spadassin chargé du meurtre. Rigoletto, alors qu'il croyait tenir sa victime, découvre le cadavre de sa fille.

---

(1) Comme Rossini, il compose quelques pièces religieuses, dont un *Requiem*.

2° **Extraits.** *a*) ***Air du Duc :*** « La donna e mobile ».

Notez la vigueur, l'énergie de cet air qui campe un personnage, sans effet inutile.

Nous sommes au début du 3e acte. Le Duc entre dans l'auberge où il a coutume de se divertir. Il chante alors l'air fameux :

Comme la plume au vent
Femme est volage

La mélodie est bien frappée ; elle traduit une pensée, elle n'est pas écrite seulement pour chercher à plaire.

b) ***Le Quatuor.***

C'est une page magnifique qui fit dire à Hugo, longtemps opposé à la mise en musique de son drame : « Insurmontable, merveilleux ! Simplement merveilleux ! Si je pouvais aussi, dans mes drames, faire parler quatre personnages à la fois de façon que le public pût saisir les paroles et les divers sentiments, j'obtiendrais un effet pareil à celui-là. »

Dans la taverne, la danseuse Maddalena est venue rejoindre le Duc. Dehors, Rigoletto est là ; il a amené Gilda pour lui montrer la trahison du Duc. Ils regardent par une fente.

Un quatuor vocal saisissant exprime les sentiments des quatre personnages :

Distinguez les quatre voix, et donnez la répartition vocale.

a) l'ardeur et l'insouciance du Duc,
b) les rires de la danseuse,
c) les lamentations de Gilda,
d) les propos amers de Rigoletto.

Les voix s'étagent remarquablement, l'orchestre leur prête son harmonie dramatique. C'est le privilège de la musique de pouvoir traduire en même temps les sentiments différents de plusieurs personnages, tout en restituant le milieu dans lequel ils évoluent.

« Rigoletto », à l'Opéra de Paris (Cliché *Pic.*)

CHAPITRE VIII

LE PIANO AU XIX^{e} SIÈCLE
CHOPIN, LISZT

I. LE LANGAGE PIANISTIQUE

1. *Au début, par rapport au clavecin*
2. *Avec les romantiques*
3. *Les formes*

II. CHOPIN

1. *Ni précurseur, ni héritier*
2. *Le pianiste*
3. *Le romantique*

III. LISZT

IV. AVANT ET APRÈS CHOPIN

1. *Débuts du piano : Beethoven*
2. *Les romantiques*
3. *Les modernes : l'Ecole française*

ŒUVRES COMMENTÉES

CHOPIN { 15^{e} *Prélude en Ré bémol* / 4^{e} *et* 7^{e} *Polonaises* } *La vie de Chopin*

LISZT *Rhapsodie hongroise n*^{o} 2

1. — *Le compositeur*
2. — *L'œuvre*

Un nom domine toute l'œuvre de piano du XIXe siècle : CHOPIN. Mais tous les compositeurs, de Beethoven à Debussy, exception faite de Berlioz et de Wagner, méritent d'être cités ; une place à part doit être faite à Liszt.

Lorsque Beethoven donne en 1800 son premier « Grand Concerto pour piano », le piano n'a pas encore 50 ans. C'est un instrument récent qui a détrôné le clavecin, rapidement il est vrai. A la fin du XIXe siècle, 100 ans plus tard, le piano est l'instrument populaire par excellence qu'on trouve dans de nombreuses familles et qui prend place à l'orchestre comme au café-concert. Pour les compositeurs il demeure l'instrument de travail idéal.

I. LE LANGAGE PIANISTIQUE.

1° **Au début,** le piano hérite des formes, du langage et du style du clavecin. Cependant, dès la fin du XIXe siècle, Haydn et Mozart montrent les possibilités du nouvel instrument.

2° **Les romantiques** les utilisent et font valoir :

a) ***Les oppositions dans les nuances :*** on peut jouer « piano », on peut jouer « forte » (d'où son premier nom « piano forte »). Le piano deviendra l'ami intime, le confident qui traduit fidèlement les joies et les peines (Chopin).

b) ***La puissance et la facilité de maniement :*** on voit en lui un orchestre en réduction ; il peut le remplacer ou lutter avec lui (Liszt).

3° **Les formes :**

a) *le concerto* pour piano prolonge naturellement le concerto pour clavecin. En même temps *les sonates* prennent beaucoup d'importance (l'essentiel chez Beethoven).

b) dans le second quart du siècle une littérature nouvelle apparaît : pièces courtes, *Impromptus*, *Ballades*, *Fantaisies ;* ou danses stylisées, échos des danses de cour des clavecinistes, la *Mazurka*, la *Valse*. Enfin la *Variation* occupe une place de choix aussi bien chez Beethoven et Schumann que chez Brahms.

Une matinée chez Liszt. Au piano : Liszt.
Debout à gauche : Berlioz (Bibl. de l'Opéra)

(Cliché Pic.)

II. CHOPIN.

1° Chopin n'eut ni précurseur ni héritier.

Lorsqu'il arrive à Paris en 1831, il parle un langage nouveau qui séduit les habitués des salons. Ce langage disparaît quand il meurt, en 1849 ; pourtant son influence n'est pas nulle, les échos s'en retrouvent dans maintes pièces de Debussy.

2° Toute l'œuvre de Chopin est consacrée au piano :

Deux concertos, trois sonates, un trio pour violoncelle, violon et piano, mais surtout, et c'est là qu'il faut le découvrir, des *Ballades*, des *Impromptus*, des *Nocturnes*, des *Préludes*, des *Valses*, *Mazurkas*, *Polonaises*, enfin deux cahiers d'*Etudes*, qui représentent le sommet du genre ; car si beaucoup d'entre elles sont de véritables poèmes pour piano, elles n'en restent pas moins, en même temps, d'authentiques études, chacune étant attachée à une difficulté pianistique précise.

a) *Chopin pense en pianiste*, alors que Beethoven voit le piano à travers l'orchestre, et Schubert à travers la voix. Pour lui, c'est l'unique moyen d'expression.

Sans abandonner complètement les grandes formes (2 concertos, 3 sonates dont la célèbre en Si ♭ mineur, contenant la « Marche Funèbre »), il s'est surtout dirigé vers des formes libres, ballades, impromptus, etc., dans lesquelles il a pu, sans entraves, donner libre cours à son génie.

b) « *Dans son œuvre toutes les émotions humaines s'expriment : joie, souffrance, résignation, tendresse, mélancolie, amour, orgueil, colère, jusqu'aux plus héroïques accents du patriotisme outragé* (*Grande Polonaise*) » (1).

Cette expression est le fruit d'une inspiration spontanée et d'un travail acharné : Chopin travaillait beaucoup pour discipliner les mélodies qui jaillissaient chez lui un peu comme chez Schubert, afin de les maîtriser dans une forme marquée du sceau du classicisme.

CHOPIN (Cliché *B. N.*)

c) *L'apport technique* de Chopin au langage pianistique est considérable, mais c'est sans doute *le climat* qu'il sut créer autour du piano qui influença le plus ses contemporains et ses successeurs : climat de clair-obscur où triomphent les demi-teintes. Sa *mélodie* est souple, ornée, elle plane avant de mourir à regret ; ses harmonies délicates, souvent chromatiques, laissent toute liberté à la « mélodie-reine ».

3° **Son romantisme** n'a rien de fougueux comme chez Beethoven ou d'inquiet comme chez Schumann. Il ne s'affiche pas, il semble s'apparenter à un pur classicisme : c'est celui d'un poète du piano. Son romantisme exalte sa patrie : ses *Polonaises*, ses *Mazurkas*, sont ses véritables chants d'amour.

Jugement sur Chopin :

« La virtuosité chez Chopin est consubstantielle à la création poétique, elle est l'expression naturelle de son génie parce que chez lui pianiste et compositeur ne font qu'un. »

« Chopin était très classique de sentiment et d'opinion tout en étant romantique d'imagination. »

Georges Mathias.

---

(1) LANDORMY, *Histoire de la Musique.*

III. LISZT.

La musique de piano de Liszt s'oppose à celle de Chopin tout en la complétant. Entre les deux on note « la différence qui existe entre la plainte de l'exilé qui pleure sa patrie perdue et le chant du conquérant cosmopolite qui va de victoire en victoire » (1). L'un séduit les salons, l'autre gagne les foules : « *Je ne suis point propre à donner des concerts, disait Chopin à Liszt, mais toi tu y es destiné car, quand tu ne gagnes pas ton public, tu as de quoi l'assommer* ».

Chez Liszt on ne peut d'ailleurs pas dissocier le virtuose du compositeur : c'est le virtuose qui émerveille l'Europe entière par son éblouissante technique, et c'est le même virtuose qui sait l'émouvoir par la profondeur de certaines pages comme les deux « Légendes » ou sa « Sonate en Si mineur ». Le piano de Liszt est à la fois ardent et généreux, il exalte et fait vibrer.

« Longtemps encore, dit Blandine Ollivier, toutes les foules de toutes les salles du monde se laisseront emporter par l'enchantement d'un art éternellement jeune, où s'épandent dans une extraordinaire domination de la matière sonore toutes les ondes de l'héroïsme, du noble amour, des passions exaltées dans le sacrifice, des pures tendresses, de la spiritualité et du mysticisme. »

LISZT, par Devéria (1832)
Bibliothèque de l'Opéra

Les œuvres de Liszt pour piano sont difficiles à exécuter ; elles requièrent une grande virtuosité.

IV. AVANT ET APRÈS CHOPIN.

1° **Les débuts du piano.** Nous passons sous silence Mozart et Haydn (XVIII^e siècle) pour arriver aux deux premiers maîtres du XIX^e siècle :

a) CLEMENTI (1752-1832). Ce fut surtout un merveilleux pédagogue. Il annonçait cependant Beethoven. Œuvres essentielles : *Gradus ad Parnassum*, et les grandes *Sonates*.

b) BEETHOVEN (1770-1827). C'est déjà l'orchestre qui retentit dans les sonorités du piano, sans virtuosité inutile mais avec une expression juste : 5 *Concertos pour piano*, 32 *Sonates*, plusieurs séries de *Variations*, dont les 33 variations sur un thème de valse de Diabelli.

---

(1) ROLAND MANUEL, *Plaisir de la Musique.*

2° Les Romantiques.

a) Le meilleur SCHUBERT n'est pas dans les *Sonates*, mais dans les *Impromptus*, les *Moments musicaux*, les *Landlers* (valses lentes), dans lesquels il retrouve l'esprit du lied.

b) WEBER ouvre au piano les voies du romantisme fougueux et dramatique : l'*Invitation à la Valse* et le *Konzertstück en Fa* en témoignent.

c) MENDELSSOHN (1809-1847), qui hérita du romantisme fantastique de Weber, et fit découvrir à ses contemporains l'œuvre oubliée de Bach, a laissé des *Scherzos*, des *Variations sérieuses*, et les *Romances sans paroles* (poèmes descriptifs) qui s'inspirent du style mélodique et de la forme « lied ».

d) SCHUMANN est le vrai poète du piano. En plus de 3 *Sonates* et de l'admirable *Concerto pour piano*, il présente des œuvres de grande dimension faites de pièces courtes reliées entre elles par une idée poétique : le *Carnaval*, les *Scènes d'enfants*, *Kreisleriana*, *Novelettes*, etc. Dans ces formes nouvelles il laissa aller son imagination, sa fantaisie, sa richesse harmonique, ses libertés rythmiques dans un lyrisme mesuré.

e) BRAHMS (1873-1897) : 3 *Sonates* pour piano, une *Sonate pour* 2 *pianos*, des *Variations* sur des thèmes de Haydn et de Schumann, et de nombreuses pièces brèves qui constituent le meilleur de son œuvre pour piano : 5 *Ballades*, 3 *Rhapsodies*, des *Danses Hongroises*, 16 *Valses*.

3° Les modernes.

L'école moderne est avant tout française. Elle commence avec FRANCK, puis est jalonnée par les noms de FAURÉ, CHABRIER, et plus tard ceux de DEBUSSY et RAVEL avec lesquels débute l'histoire du XX^e^ siècle.

Dans le chapitre consacré au renouveau français (page 105) nous parlerons de l'esprit qui anime toutes les compositions de cette époque. Citons cependant quelques œuvres :

a) FRANCK (1822-1890) « *Prélude, choral et fugue* », « *Prélude, aria et final* ».

b) CHABRIER (1841-1924) : *Bourrée fantasque*, *Habanera*, 3 *Valses romantiques*.

c) FAURÉ (1845-1924) : *Nocturnes*, *Barcarolles*, *Impromptus*, *Suite à 4 mains*.

d) DEBUSSY (1862-1918) : *Arabesques*, *Images*, *l'Ile joyeuse*, 24 *Préludes*, *Petite suite pour 2 pianos*.

e) RAVEL (1875-1937) : *Jeux d'eau*, *Le Tombeau de Couperin*, *Miroirs*, *Sonatine*, *Gaspard de la nuit*, etc.

SAINT-SAËNS, D'INDY, DUKAS, ont également beaucoup écrit pour piano. Tous ont transcrit de célèbres pièces d'orchestre. On comprend l'importance du piano dans la musique moderne. Pour les compositeurs, il apparaît souvent comme un stimulant, un moteur, un moyen de contrôle. Pour le peuple, c'est le symbole de toute musique, qui prend place au foyer comme à la salle de concert.

Chopin : *Pologne* *1810-1849*

15e PRÉLUDE EN RÉ BÉMOL
4e ET 7e POLONAISES

LE COMPOSITEUR. — Vie curieuse que celle de ce créateur ardemment patriotique, qui chanta sa Pologne natale dans ses Mazurkas, ses Valses, ses Polonaises. Né en 1810 près de Varsovie, de père Lorrain exilé, il s'établit en 1830 à Paris, au hasard d'un voyage qui aurait dû le mener à Londres. C'est là qu'il passa les 18 dernières années de sa vie dans un climat de sympathie, entouré d'amis qui cherchèrent à le consoler de sa Pologne perdue et à soutenir sa santé trop fragile et trop délicate. Epuisé par la maladie il mourut en 1849. Depuis 1945 son corps repose à Varsovie selon son propre vœu : « Pologne qui chante et qui pleure, pauvre pays, mon cœur est à toi... il reposera sur ta poitrine. »

1. — *Citez d'autres compositeurs nés en* 1810, *ou* 1813.

2. — *Voir les œuvres de Chopin, page* 70.

3. — 1849. *Quels sont les musiciens romantiques qui vivent encore?*

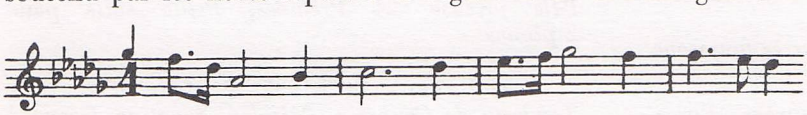
15e *PRÉLUDE.*

La « petite histoire » donne à ce Prélude un titre : *La Goutte d'eau.* Lors du séjour qu'il fit à l'île de Majorque, où il logeait dans une ancienne chartreuse abandonnée, Chopin, resté seul un soir à veiller tandis qu'en montagne grondaient l'orage et la tempête, aurait entendu les gouttes d'eau résonner sur les tuiles. La répétition des notes dans le 15e Prélude peut effectivement faire penser aux gouttes de pluie, mais le 6e peut donner la même impression. Il ne faut donc pas s'attacher à ce détail, mais suivre avant tout le développement de l'œuvre, d'autant plus que Chopin s'est toujours défendu d'avoir voulu faire de la musique imitative. « Il protestait de toutes ses forces, écrit George Sand, contre les puérilités de ces imitations pour l'oreille. »

Trois parties dans ce Prélude :

a) ***Un chant nostalgique*** exposé à la main droite et soutenu par les notes répétées et régulières de la main gauche :

4. — *Chantez ce thème. Retenez-le. Remarquez son caractère mélodique.*



b) ***Une partie plus animée*** où, à la main gauche, dans le grave du piano, gronde un thème expressif.

5. — *Notez le crescendo dans lequel se développe ce thème.*

c) ***Retour du chant premier.*** Dans la partie précédente on sentait l'âme tourmentée du musicien, son angoisse. Cette dernière partie apporte l'apaisement souhaité.

6. — *Levez la main au retour du thème.*

Chopin a composé 24 Préludes « Ce sont des esquisses, dit Schumann, des commencements d'étude, ou si l'on veut, des plumes d'aigles éparses. » En fait ce sont 24 pièces courtes dans toutes les tonalités, 24 petits bijoux bien ciselés pour le piano.

Autrefois le mot « prélude » désignait une pièce servant d'introduction à une ou plusieurs autres : « Prélude et fugue » de Bach, par exemple. Ici chaque prélude est indépendant.

7. — Bach a écrit 24 Préludes et Fugues. Debussy également 24 Préludes ; de même Chopin. Pourquoi ce nombre 24? Réfléchissez aux tonalités.

4e *ET* 7e *POLONAISES.*

1° La Polonaise est une danse à 3 temps. « Selon le rite traditionnel, l'allure n'en est point rapide ; autant qu'une danse c'était un cortège, une sorte de marche d'apparat. Dans un bal, le maître de maison ouvrait la fête en dansant la polonaise avec celle des dames présentes à qui il voulait faire honneur. Et c'était une promenade pompeuse qui se déroulait à travers salons et jardins, promenade où la splendeur des costumes, l'éclat des pierreries, le cliquetis des armes et des éperons jouaient un plus grand rôle que les prouesses chorégraphiques. »

(C. Aguettant).

Souvenez-vous de la Polonaise de la « Suite en Si », de Bach. Quel en était le mouvement?

Chopin lui a donné une allure martiale, héroïque même. De son exil, il voyait à travers elle sa patrie perdue ; son imagination transcendait les cortèges en marches orgueilleuses. Peut-être voyait-il dans cette danse le cortège de la résurrection, le chant de l'espérance.

2° La 4e Polonaise garde constamment son allure martiale, même dans la partie centrale (« trio ») :

3° Dans la 7e, dite « Grande Polonaise », en La bémol, le « trio » se présente comme une véritable chevauchée animée par un crescendo irrésistible. Un court épisode plus détendu ramène le thème héroïque initial.

Comment se présente le début de cette Polonaise ? Essayez de qualifier les deux éléments thématiques qui s'opposent. A la fin, levez la main au retour du thème initial.

Thème initial

Trio

Liszt : *Hongrie* *1811-1886*

RHAPSODIE HONGROISE N° 2

LE COMPOSITEUR. Liszt est mort à Bayreuth. Ce simple fait nous rappelle que Liszt et Wagner, très liés, menèrent des combats parallèles. (Wagner, d'ailleurs, épousa Cosima Liszt, la seconde fille de Liszt.)

Liszt fut *compositeur :* poèmes symphoniques comme les *Préludes, Mazeppa, Faust-Symphonie ;* œuvres pour piano : 19 *Rhapsodies*, 2 *Légendes*, etc. ; diverses pièces religieuses. (A 54 ans, en 1865, Liszt reçut les ordres mineurs.)

Liszt fut *virtuose :* ses tournées de concerts lui firent connaître les principaux pays d'Europe (Italie, Suisse, Russie en particulier).

Liszt fut *chef d'orchestre :* à la tête des orchestres il fit connaître de nombreuses œuvres, en particulier il contribua beaucoup à révéler Wagner et Berlioz.

L'ŒUVRE.

1° La musique tzigane plaît spontanément. On aime la langueur de ses « lassans », les bondissements de ses « friskas » et le timbre diabolique de son « zimbalon » (1). Ses violons chantent l'âme d'un peuple fin et généreux demeuré fidèle à son passé.

2° Liszt a recueilli de nombreux airs tziganes. Transcrits pour le piano, mis en forme, ils devinrent les Rhapsodies dites hongroises. « Les Magyars, dit Liszt, ont adopté les Bohémiens pour leurs musiciens nationaux. »

3° La 2e Rhapsodie est une des plus célèbres. On ne retrouve pas dans une rhapsodie le plan, les deux thèmes de la forme sonate. La forme de la rhapsodie est plus libre : il s'agit d'une succession de thèmes plus ou moins développés. Voici les principaux thèmes de cette seconde Rhapsodie :

(1) Chantavoine.

CHAPITRE IX

LE LIED ET LA MÉLODIE

				ŒUVRES COMMENTÉES
LE LIED	AUTRICHE	**SCHUBERT** 1797-1828		*Le Roi des Aulnes.* *En chantant sur l'eau.* *La Truite.*
	ALLEMAGNE	**BEETHOVEN** 1770-1827		
		SCHUMANN 1810-1856		*Dichterliebe.* *Les Amours du Poète* n^os 2 3 7 8 16
		BRAHMS 1833-1897		
		WOLF 1860-1903		
		STRAUSS 1884-1949		
LA MÉLODIE	FRANCE	**DUPARC** 1848-1933		*La vie antérieure.*
		CHAUSSON 1855-1899		
		FAURÉ 1845-1924		*Les Berceaux.*
		DEBUSSY 1862-1918		
	RUSSIE	**MOUSSORGSKY** 1832-1881		*Chants et danses de la Mort.*

Si vous chantez « La Truite », de Schubert, vous savez ce qu'est un lied. Vous connaissez peut-être « les Berceaux », de Fauré, ou la musique de Duparc sur le poème de Baudelaire « L'Invitation au Voyage » ; dans ce cas il s'agit de mélodies. Lied et mélodie sont deux genres proches mais pourtant nettement différenciés qui connurent au XIXe siècle une véritable résurrection.

QU'EST-CE QU'UN LIED ?

1° **C'est un genre musical typiquement allemand :** Le mot est allemand, son pluriel est lieder. Il ne se traduit pas et n'a pas d'équivalent dans la langue française. On ne peut utiliser que des termes donnant une idée approximative du genre. En effet :

a) ***Le lied n'est pas une chanson :*** le mot chanson évoque la légèreté, le superficiel ou le réalisme grivois. Le lied est plus profond que la chanson, plus grave, même quand il paraît léger ou amusant.

b) ***Le lied n'est pas une mélodie :*** le mot mélodie met avant tout l'accent sur la musique. Le lied est moins *purement* musical, il met autant l'accent sur la poésie que sur la mélodie ; il a parfois un côté populaire étranger à la mélodie.

c) ***Le lied n'est pas une romance :*** le mot romance évoque un genre sentimental et facile. Le lied ne laisse pas poindre le sentimentalisme. Il a une noblesse qu'ignore la romance.

2° **Le lied réalise la fusion intime du poème et de la musique** plus parfaitement que l'opéra dont il ignore les éléments étrangers au verbe et au son ; la musique doit faire ressortir la valeur expressive du poème. Le lied est souvent la rencontre d'un grand musicien et d'un grand poète (Gœthe et Schubert par exemple).

3° **Le lied est l'expression d'un romantisme populaire** à travers poètes et musiciens : l'âme allemande s'est réveillée dans l'œuvre de ses poètes et de ses musiciens ; en retrouvant l'esprit des anciens chants populaires, des vieilles légendes alors méprisées, elle s'est reconnue dans les lieder ; le peuple les chante naturellement, les écoute avec ferveur, les cultive comme son patrimoine.

4° **L'accompagnement instrumental joue un rôle considérable :**

Il est conçu pour le piano, l'instrument intime par excellence, qui, mieux que l'orchestre, participe étroitement à l'expression recherchée par le chanteur. Il ne se borne pas à soutenir celui-ci, c'est-à-dire à l'aider rythmiquement et mélodiquement, il participe à la création de l'atmosphère, il suggère, il plante un décor, il prépare ou prolonge une émotion. A l'audition, on ne le dissocie pas de la mélodie.

Poème, mélodie, accompagnement forment un tout, ce tout est le **lied.**

LES MAITRES DU LIED.

1° **SCHUBERT** est le musicien du lied. Il avait *le don de la mélodie spontanée*, saisie au vol et définitive. Cette spontanéité de l'inspiration nous laisse toujours à l'audition l'impression d'être en présence d'une œuvre improvisée, née sans effort, et qui respire la joie radieuse de la création. Le lied, par ses dimensions courtes, convenait admirablement à cette inspiration intarissable : Schubert en composait jusqu'à dix dans la même journée. « Quand j'ai terminé un lied, disait-il, j'en recommence un autre. » *Tout poème chez lui est un prétexte à musique ;* il ne cherchait pas le bon poème, tout poème déclenchant l'inspiration était bon. C'est ainsi que d'excellents poèmes de Gœthe, Schiller, Heine, en côtoient d'autres très médiocres parfois, mais d'amis auxquels Schubert voulait faire plaisir.

Souvent le titre seul a retenu le compositeur. La musique naît alors merveilleuse, ne s'arrêtant pas aux détails du texte, rêvant librement au-dessus des mots. C'est pourquoi une même musique se répète parfois pour des strophes différentes, c'est pourquoi aussi on ne peut sans danger de trahison traduire certains lieder dans lesquels la musique a sublimé le texte (*La Rose des Bruyères*). Si « le texte est le tremplin qui permet de bondir dans un vaste décor imaginaire », *l'accompagnement traduit à la fois le décor et le sentiment.* Il fait pénétrer le lied dans le domaine du fantastique et du merveilleux. Là, Schubert rejoint Weber. Etudiez bien à ce sujet les trois lieder commentés ; ils montrent deux sortes d'accompagnement : l'accompagnement descriptif (*La Truite*), l'accompagnement d'atmosphère (*Le Roi des Aulnes* ou *En chantant sur l'eau*). Certains lieder, par ce pouvoir de l'accompagnement, sont de vrais drames en miniature (*Le Roi des Aulnes*, par exemple).

Écoutez : *La Truite*
Le Roi des Aulnes, *En chantant sur l'eau*
Commentaires, page 83

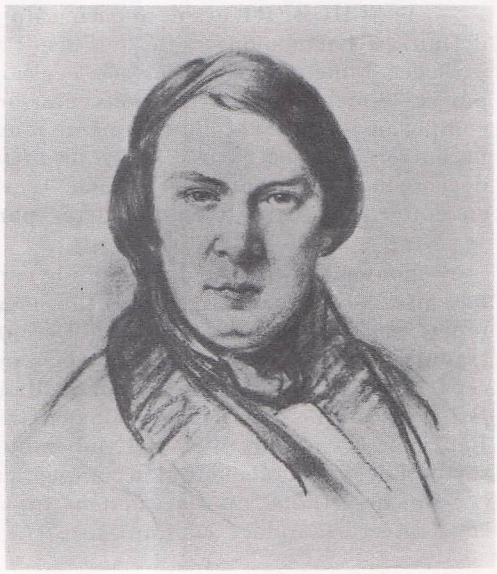
Schubert ne fut pas le musicien des salons ; il fut celui d'amis prenant plaisir à se retrouver. Ami du peuple, d'une terre natale qu'il aimait parcourir et qu'il ne quitta pour ainsi dire jamais, il faisait chanter les paysans. *La Truite*, *Le Tilleul* sont de véritables chansons populaires, comparables à la *Claire Fontaine*.

Schubert a trouvé dans le lied le *genre* convenant le mieux à son inspiration intarissable et la *forme* favorisant une improvisation de tous les instants dans un monde merveilleux où s'épanouissent les rêves des hommes simples et sains.

La place Saint-Michel, à Vienne, à l'époque de Schubert.

(Photo *Bibliothèque Nationale.*)

2° **SCHUMANN.** « Son art est celui d'un raffiné, plus soucieux du fini, plus méticuleux que Schubert... son expression est tout intérieure» (1).« Il traduit, dit Roland Manuel, le sentiment dans ses nuances les plus fugitives, il puise aux sources les plus intimes et les plus profondes de la sensibilité. »



Robert SCHUMANN, par J. Bonaventure-Laurens
(Photo *Bibliothèque Nationale.*)

Le lied de Schumann ne retrouve pas, ne recherche pas l'atmosphère du lied Schubertien ; la description et le décor en sont absents, l'expression de l'âme domine. Le piano devient un partenaire qui traduit l'émotion au même titre que la voix, avec laquelle il dialogue et qu'il prolonge parfois lorsque les mots ne suffisent plus ; c'est ainsi qu'une page entière de piano termine parfois un lied. (Voir le lied n° 16 des Amours du Poète, page 86.)

Les poèmes chez Schumann témoignent du choix d'un lettré qui connaît parfaitement la littérature allemande et anglaise, qui élimine d'emblée les poètes mineurs pour ne retenir que des noms comme ceux de Goethe, Heine en Allemagne, ou Byron et Moore en Angleterre. Chez lui le poème mûrit longuement avant de devenir musique : véritable commentaire musical, le lied tend déjà vers la mélodie des maîtres français.

Ainsi Schubert et Schumann ont-ils donné au lied deux visages qui se complètent et font de ce genre un des plus attachants de la production musicale romantique : le rêve de Schubert prépare la méditation de Schumann, comme l'émotion de ce dernier prolonge la mélancolique nostalgie du monde merveilleux où vivait Schubert.

APRÈS SCHUMANN, le lied s'engage dans des voies de plus en plus intellectuelles où la spontanéité disparaît peu à peu :

BRAHMS (1833-1897, 200 lieder) rappelle parfois Schubert, annonce :

HUGO WOLF (1860-1903, plus de 250 lieder). « Le plus profond psychologue qu'ait eu la musique allemande depuis Mozart. »

RICHARD STRAUSS (1864-1949, 150 lieder) prend place parmi cette lignée de maîtres.

Quelques jugements :

« Tandis que l'esprit d'en haut, l'esprit merveilleux lui souffle ses mélodies aériennes et longuement flottantes, il a les pieds solidement posés sur le sol natal, il respire un air sain d'un vigoureux poumon. »

André Cœuroy, à propos de Schubert.

« Nul compositeur n'a murmuré à l'auditeur attentif des secrets d'une beauté aussi subtile et prenante. »

Philip Male, à propos de Schumann.

« Le talent travaille, le génie crée » (Schumann).

---

(1) Landormy, *Histoire de la Musique.*

LA MÉLODIE EN FRANCE.

1° **Lied et mélodie.** — Tout un monde sépare le lied de la mélodie :

a) Le lied est un art populaire (on fredonne dans la rue les lieder de Schubert), la mélodie est un art savant (à la mélodie on réserve le salon ou la salle de concert). La mélodie est une musique raffinée sur des poèmes déjà raffinés. Il faut avoir une sensibilité éduquée pour goûter les mélodies de Fauré ou de Duparc.

b) Le lied est l'expression musicale d'un romantisme poétique. En France ce sont surtout les parnassiens et les symbolistes qui inspirèrent les compositeurs.

2° **Les grands maîtres.** — Le renouveau de la mélodie en France se situe après l'époque Schubert-Schumann. Il coïncide avec le réveil général de la musique française dans le dernier quart du XIX^e^ siècle.

a) **HENRI DUPARC** (1848-1933). Il renouvela le genre de la mélodie française tout en s'approchant du lied. Dans *Le Manoir de Rosemonde* par exemple, il sut garder la nuance subtile de l'esprit français tout en introduisant la nostalgie romantique du lied allemand.

Écoutez : *La Vie Antérieure*
Commentaire, page 88

b) Avec **GABRIEL FAURÉ** (1845-1924) nous sommes à l'opposé du lied.

Fauré s'est inspiré de la *Bonne Chanson* de Verlaine pour écrire quelques mélodies qui expriment l'inexprimable à la manière des symbolistes dans un ton modéré. Le titre d'une de ses mélodies caractérise son art : *Le Secret*. Fauré nous emmène à travers des lignes imprévues toujours nouvelles qui vont d'une main sûre là où il veut, par les cheminements les plus nuancés et les plus subtils, mais qui peuvent dérouter parfois un auditeur insuffisamment préparé : Sully Prudhomme, Leconte de Lisle, Verlaine, comptent parmi ses poètes préférés.

Écoutez : *Les Berceaux*
Commentaire, page 87

c) **EMMANUEL CHABRIER** (1841-1894) brosse des tableaux pétillants, pleins d'esprit comme la *Ballade des gros dindons* ou la *Pastorale des cochons roses*. Mais sous une certaine bouffonnerie, Chabrier cache beaucoup de tendresse.

d) **ERNEST CHAUSSON** (1855-1899) est plus dans la ligne de Duparc que dans celle de Fauré. De ses mélodies, trois portent le nom de lied ; d'autres sont de vraies romances.

3° **Les modernes.** — Les héritiers de Fauré et de Duparc sont nombreux :

a) **DEBUSSY** est un des maîtres de la mélodie française à laquelle il a donné un nouvel élan en l'éloignant à jamais de la romance. Il retrouve parfois, si l'on veut, l'esprit du lied, dans ce sens qu'il sait créer une atmosphère, peindre un décor ; le bruit monotone de la pluie accompagne *Il pleure dans mon cœur*, tandis qu'un rythme uniforme de fête populaire entraîne *Les Chevaux de bois* (deux poèmes de Verlaine).

Mais la mélodie est encore plus dépouillée que chez Fauré : comme dans son opéra « Pelléas et Mélisande » elle dit à mi-voix, elle se moule sur la parole, ses inflexions jouent parfois sur deux notes (*Avec la blanche cire*, de Pierre Louÿs) ; le chanteur récite, la musique l'entoure.

Comme Verlaine, qui sut si bien l'inspirer, Debussy déteste l'éloquence : il ne faut pas écouter la mélodie qui émeut ou se développe, mais celle qui saisit l'instant qui passe et fiance « le rêve au rêve et la flûte au cor ».

Citons encore Albert Roussel, Schmitt, Reynaldo Hahn.

La mélodie en Russie : Moussorgsky. — Nous reparlerons de cet étonnant musicien au chapitre de la musique russe. Mais on ne peut pas ne pas le citer lorsqu'il est question de la mélodie au XIX^e^ siècle. *Chants et danses de la Mort*, *Enfantines*, *Sans soleil* constituent 3 cycles, auxquels il faut ajouter plus de 40 autres mélodies.

« *La vie partout où elle se montre, la vérité si amère soit-elle, un langage hardi et sincère, à bout portant, voilà à quoi j'aspire, voilà ce que je veux, voilà où je crains d'échouer...* » a écrit Moussorgsky. C'est ce qu'on trouve dans ses mélodies et en particulier dans les terribles *Chants et danses de la Mort ;* dans les 4 mélodies du cycle, la Mort sous ses divers aspects vient se mêler aux vivants :

Dans *Trepak*, sarcastique et méchante, elle veut entraîner, réchauffer le paysan endormi dans la neige.

Dans la *Berceuse*, elle dispute l'enfant à sa mère. Dans la *Sérénade*, elle chante l'amour à une jeune fille mourante.

Dans *Chef d'Armée*, elle passe triomphalement en revue les soldats morts sur le champ de bataille.

Musique étonnante, qu'on ne peut comparer ni au lied allemand ni à la chanson française.

N'OUBLIONS PAS TOUT

1. — *Les grands maîtres du lied? Les grands maîtres de la mélodie?*

2. — *Définissez le lied par rapport à la chanson, à la mélodie, à la romance.*

3. — *Quels sont les trois grands cycles de lieder de Schumann?*

4. — *Citez 6 lieder de Schubert.*

5. — *En prenant modèle sur celui de la page 48, faites un tableau pour les compositeurs du lied et de la mélodie au XIX^e^ siècle.*

6. — *Citez plusieurs mélodies de Duparc.*

7. — *Chantez la mélodie de Fauré « Les Berceaux ».*

8. — *Pouvez-vous donner les thèmes de trois lieder de Schubert?*

Schubert : *Autriche* *1797-1828*

En chantant sur l'eau, La Truite, Le Roi des Aulnes

LE COMPOSITEUR. Franz Schubert est mort quelques mois après Beethoven, en 1828, à Vienne.

Fils d'instituteur, élevé dans la modestie et l'amour du travail, il mena plus tard une vie de bohème et d'étudiant au milieu de ses amis, mangeant chez l'un, dormant chez l'autre, composant sans cesse. Il fut lui-même instituteur pendant trois ans.

Il laissa une production considérable : 634 lieder, 9 symphonies, 15 quatuors à cordes, 17 opéras, 7 messes, des chœurs, des motets, de nombreuses pièces pour piano et pour musique de chambre.

Revoir page 25, l'œuvre de piano et l'œuvre instrumentale de Schubert.

Les lieder comprennent 3 cycles importants : *La Belle Meunière*, *Le Voyage d'hiver* et *Le Chant du Cygne* (six lieder sur des poèmes de Heine), dans lequel on trouve la très populaire « Sérénade ». De nombreux autres lieder sont très connus : « Le Roi des Aulnes », « Marguerite au rouet », « La Mort et la jeune fille », « Là-bas », « Le Roi de Thulé ».

EN CHANTANT SUR L'EAU (Auf dem Wasser zu singen).

Dans une première strophe, le poète évoque la barque glissant sur les eaux.

2) Sur les cimes du bois d'ouest
le couchant nous appelle ;
Sur les branches du bois d'est
le calamus murmure.
La mer respire dans des lueurs d'or,
Joie du Ciel et repos du bocage !

3) Hélas ! Le temps me fuit
sur les vagues qui se balancent.
Demain je fuirai
comme le temps, hier et aujourd'hui.
Comment, sur des ailes rayonnantes,
Pourrai-je fuir le temps changeant ?

Toute l'atmosphère musicale naît du vers :
« Joie du ciel et repos du bocage ! »

— *Le poète exprime un des thèmes favoris du romantisme. Lequel?*

— On ne peut imaginer mélodie plus spontanée. D'autre part, une fois l'atmosphère musicale créée, la mélodie ne tient pas compte des nuances poétiques des trois strophes.

LA TRUITE. — Ce lied se présente comme une chanson à couplets.

1er couplet. « Dans un ruisseau limpide, la truite va, bondit, vive comme un trait d'argent.

2e couplet. Un pêcheur la voit. Aussi longtemps que l'eau restera claire la truite ira joyeuse et insouciante.

3e couplet. Le pêcheur trouble l'eau, jette sa ligne, et au fil perfide prend la truite. Plaignons son triste sort ! »

1. *Pourquoi peut-on dire que l'accompagnement est descriptif?*
2. *Qu'évoque-t-il dans les deux premiers couplets?*
3. *Est-il différent au troisième?*
4. *Observez ce rythme de l'accompagnement :*

Suivez cette cellule rythmique.

LE ROI DES AULNES.

1) Qui chevauche si tard dans la nuit et le vent ?
C'est le père et son enfant ;
Il serre le garçon dans ses bras,
Il le tient bien, il le réchauffe.

2) — Mon fils, pourquoi caches-tu ton visage avec effroi ?
— Père, ne vois-tu pas le Roi des Aulnes,
le Roi des Aulnes avec sa couronne et sa robe ?
— Mon fils, c'est une traînée de brouillard.

3) — Cher enfant, viens avec moi !
Avec toi je jouerai,
Tu trouveras sur le rivage maintes fleurs multicolores
Et ma mère possède maints habits d'or.

4) — Mon père, mon père, n'entends-tu pas
Ce que doucement le Roi des Aulnes me promet ?
— Reste calme, mon enfant,
C'est le vent qui murmure dans les feuilles mortes.

5) — Joli garçon, veux-tu venir avec moi ?
Mes filles te gâteront
Pour toi elles mèneront la fête,
Pour toi elles chanteront, pour toi elles danseront.

6) — Mon père, mon père, ne vois-tu pas là-bas
Les filles du Roi des Aulnes cachées dans l'ombre ?
— Mon fils, mon fils, je vois aussi ;
Ce sont les saules gris de la forêt.

7) — Je t'aime, mon enfant, viens,
Docile ou rebelle, sois prêt !
— Mon père, mon père, son bras me prend,
Le Roi des Aulnes me fait mal.

8) Le père effrayé chevauche plus vite.
Il tient dans ses bras l'enfant gémissant...
Il atteint la ferme,
Mais dans ses bras son enfant est mort.

1. — *Suivez le dialogue de cette ballade de Gœthe.*

Tour à tour, la même voix fait le narrateur, le père, l'enfant, le Roi des Aulnes.

2. — *En Allemagne, le Roi des Aulnes a la réputation de s'attaquer aux enfants.*

3. — *La mélodie se déroule sur un accompagnement obsédant qui renforce le caractère dramatique. Il traduit le galop par deux éléments :*

a) *des notes répétées en triolets* (1re *ligne de l'exemple*).

b) *une formule grave, bondissante, rappelant une ruade* (2e *ligne de l'exemple*).

4. — *Notez le changement d'accompagnement pour soutenir la voix du Roi des Aulnes, et la reprise terrible du galop aux réponses de l'enfant.*

5. — *Au dernier couplet le grave du piano se renforce. Comment se termine le lied?*

Schumann : *Allemagne* *1810-1856*

DICHTERLIEBE

Les Amours du Poète
nos 2, 3, 7, 8, 16

LE COMPOSITEUR. Robert Schumann naquit à Zwickau en Saxe, en 1810.

1. — *Qui naît également en* 1810 ?

Il ne se destina que tardivement à la carrière de compositeur, il fit d'abord ses études de droit ; puis il se consacra entièrement au piano pour une carrière de concertiste. Un accident stupide lui paralysant un doigt, il entreprit alors d'étudier la composition.

En 1845, il ressent les premiers symptômes d'une maladie mentale. Il meurt misérablement dans un état de folie en 1856.

2. — *Quel compositeur fut un ami intime de Schumann?*

Toute sa vie est dominée par son amour lumineux pour Clara Wieck, qui devint son épouse en 1840 après que furent vaincues les tyranniques oppositions du père de la jeune fille.

Ses œuvres principales sont : quatre symphonies, un concerto pour piano, les lieder, des pièces pour piano et des pièces de musique de chambre.

3. — *Revoir ses œuvres instrumentales, page* 25.

LES LIEDER DE SCHUMANN. Trois cycles importants : *Liederkreis* (sur des poèmes d'Eichendorff), *Les Amours du Poète* (Heine), *La Vie et l'Amour d'une femme* (Chamisso) et de nombreux lieder séparés, dont la ballade *Les* 2 *Grenadiers.*

4. — *Revoir dans le livre de* 5e (*p.* 109), « *In der Fremde* » *tiré des Liederkreis. On peut entendre aussi dans le même cycle : Auf einer Burg* (*Un vieux château*).

LES AMOURS DU POÈTE. Ce cycle de lieder fut composé durant l'année 1840, celle du mariage de Schumann avec Clara Wieck.

Deux sentiments s'en dégagent tour à tour.

a) D'une part une atmosphère de bonheur qui s'exprime par une joie retenue ou parfois débordante dans les cinq premiers lieder : c'est « l'homme amoureux qui confie à la musique l'intimité de son cœur » (voir lieder, page suivante).

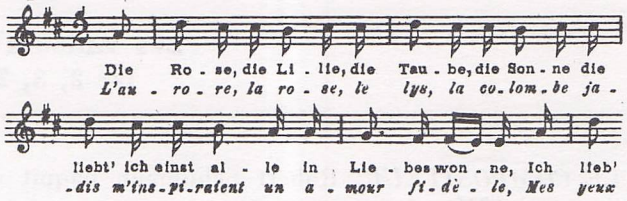
b) D'autre part, un sentiment d'inquiétude et de déception que le musicien ne parvient pas à chasser : c'est la plainte de l'homme qui aime (no 8) mais aussi « la volonté d'enterrement des espoirs et des souhaits ». Comment parvenir à exprimer cette plénitude de sentiments si nuancés qui envahit alors le musicien ? De ce fait, l'accompagnement gagne en importance.

Mes larmes (2) (*voir musique page* 131.)
(Aus meinen Thränen)

L'Aurore, la rose et le lys (3)
(Die Rose, die Lilie, die Taube)

Dans un cycle, les lieder s'opposent comme les mouvements dans une symphonie. C'est ce qui se passe pour ces deux pièces. Dans la première, le poème dit avec retenue la joie intérieure : tout est chant dans le renouveau, le piano ne fait que soutenir. Dans la seconde, au contraire, le piano participe au frémissement de la nature, à la fièvre qui anime le musicien.

Notez dans la première pièce la conclusion suspensive du chant sur une légère dissonance. Le piano apporte discrètement la cadence finale. La forme est celle de bien des chansons populaires : A :‖ BA



Je t'aime encor (7)
(Ich grolle nicht)

Si je vous parlais de ma peine (8)
(Und wüssten's die Blumen)

Là encore les 2 chants s'opposent : « Je t'aime encor » est un cri déchirant que la voix dit avec force et auquel le piano prête toute la densité de ses accords. Dans l'autre poème on retrouve le thème romantique de la nature confidente et apaisante. Dans un mode mineur la mélodie se déroule en 4 périodes sur une seule phrase musicale.

Si tu me pouvais comprendre,
Oiseau des sombres forêts,
De ton ramage plus tendre
Tu me consolerais !

Si dans l'azur sans voile
Ma plainte allait jusqu'à toi,
Du ciel, radieuse étoile,
Tu descendrais vers moi.

Brillez, chantez sans connaître
Mes larmes ni ma douleur.
Tu les connais peut-être,
Toi qui brisas mon cœur.

Remarquez à la dernière strophe le léger changement mélodique par un emprunt au majeur. Le piano prolonge le tourment exprimé par les deux derniers vers.

Chansons et Rêveries (16)
(Die alten bösen Lieder)

C'est le dernier lied du cycle. Il a un caractère à la fois tragique et conquérant : grandes seront les funérailles.

Lorsque la voix se tait, le piano continue.

1. — *Remarquez l'utilisation du rythme allongé. Que contribue-t-il à créer? Rappelez-vous son caractère.*

2. — *Rapprochez le texte de ce lied des dernières années de Schumann. Schumann tenta de se suicider. Comment?*

Chansons et rêveries,
Je porte votre deuil,
Le temps vous a flétries.
Qu'on cherche un grand cercueil !
Je veux qu'on me le donne
De bois cerclé de fer,
Plus large que la tonne,
La tonne d'Heidelberg,

Plus long que le pont de Trêves
Ou celui de Francfort !
Géant qui le soulèves,
Tu fais un vain effort
Si tu n'as les épaules
D'Atlas, ce Titan d'acier
Qui porte les deux pôles
Debout et sans plier.

Lancé par cent bras qu'il tombe
Au sein du vieil océan !
La vaste et large tombe
Sied au cercueil géant.
Mais que d'abord on voie
Ce qui le rend si lourd :
C'est qu'il contient ma joie,
Ma peine et mon amour !

Les versions françaises de ces lieder sont de Jules Barbier (Durand, éditeur).

Fauré : *France* *1845-1924*

LES BERCEAUX

LE COMPOSITEUR. Lorsqu'on parle du renouveau de la musique française à la fin du XIX^e^ siècle, on a coutume d'associer les 3 noms : Fauré, Ravel, Debussy. Fauré est l'aîné des trois. Il est né dans l'Ariège en 1845, il mourut à Paris en 1924. Il eut Ravel comme élève au Conservatoire de Paris, dont il devint directeur en 1905.

Son œuvre est importante : les grandes lignes en sont données par *La Bonne Chanson* (mélodies), le *Requiem*, et son opéra *Pénélope*.

1. — *Cherchez les dates de naissance de Ravel et de Debussy.*

LES MÉLODIES DE FAURÉ. Une soixantaine parmi lesquelles : *Après un rêve, Les Berceaux, Clair de Lune, Le Secret ;* plusieurs cycles, dont : *La Bonne Chanson* (Verlaine), *Le Jardin Clos* (Van Lerberghe), *L'Horizon chimérique.*

LES BERCEAUX. 1° Les berceaux, les vaisseaux, le poète Sully Prudhomme associe constamment les deux mots ; mais le musicien ne commente pas les mots : il crée une atmosphère par un mouvement berceur de barcarolle. (La barcarolle repose sur un rythme ternaire.)

2° Une seule fois la mélodie s'élève (le départ des hommes vers les « horizons qui leurrent »).

3° La forme est celle que l'on appelle « forme lied » : A B A.

2. — *Relevez les expressions par lesquelles le poète rapproche les 2 mots : vaisseaux et berceaux.*

3. — *Musicalement, comment est la 2^e^ strophe par rapport aux autres ?*

4. — *Justifiez la forme ABA.*

Le long du quai, les grands vaisseaux
Que la houle incline en silence
Ne prennent pas garde aux berceaux
Que la main des femmes balance.

Mais viendra le jour des adieux,
Car il faut que les femmes pleurent
Et que les hommes curieux
Tentent les horizons qui leurrent.

Et ce jour-là les grands vaisseaux,
Fuyant le port qui diminue,
Sentent leur masse retenue
Par l'âme des lointains berceaux.

(Sully Prudhomme).

Duparc : *France* *1848-1933*

LA VIE ANTÉRIEURE

LE COMPOSITEUR. Tragique destin que celui de ce compositeur mort à 85 ans, mais qui, terrassé par un mal sans remède, n'écrivit plus une note de musique à partir de sa 37e année.

Il naquit à Paris en 1848. Son admiration pour Wagner le mena plusieurs fois en Allemagne. Il fut un des premiers élèves de César Franck. Dans son œuvre, on trouve six pièces pour piano, une sonate pour violoncelle et piano, mais surtout les mélodies.

On compte 12 mélodies, parmi lesquelles : *L'Invitation au voyage* (Baudelaire), *Lamento* (Th. Gautier), *Le Manoir de Rosemonde* (Bonnières), *Soupir* (Sully-Prudhomme), *La Vague et la Cloche* (Fr. Coppée), *La Vie antérieure* (Baudelaire).

LA VIE ANTÉRIEURE. Le poète évoque et regrette une vie passée à jamais perdue. Le musicien commente réellement les quatorze vers.

Le Texte

1re *partie : Evocation du pays perdu.*

J'ai longtemps habité sous de vastes portiques
Que les soleils marins teignaient de mille feux,
Et que leurs grands piliers, droits et majestueux,
Rendaient pareils, le soir, aux grottes basaltiques.

2e *partie : Le mirage du passé et du pays.*

Les houles, en roulant les images des cieux,
Mêlaient d'une façon solennelle et mystique
Les tout puissants accords de leur riche musique
Aux couleurs du couchant reflété par mes yeux.

3e *partie : Affirmation de la vie dans le passé.*

C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes
Au milieu de l'azur, des vagues, des splendeurs
Et des esclaves nus tout imprégnés d'odeurs
Qui me rafraîchissaient le front avec des palmes,

4e *partie : Le rêve douloureux.*

Et dont l'unique soin était d'approfondir
Le secret douloureux qui me faisait languir.

La Musique

Ton majeur (Mi ♭). Insistance d'un même rythme solennel pour planter un décor grandiose :

Sur quelles notes le mot « majestueux » ?

Ton mineur (Mi ♭). Accompagnement agité pour traduire le mouvement de la houle. Augmentation de l'intensité.

Comment se traduit cette affirmation ?

Que fait le piano ?

Opposez la carrure du 1er *vers à la souplesse des suivants. Remarquez les rythmes du* 2e *vers.*

Le musicien traduit la nostalgie du poète, son angoisse, par un retour au mode mineur. Remarquez que cette mélodie, commencée en majeur, conclut en mineur par une méditation du piano et par un rappel du rythme initial.

CHAPITRE X

LE POÈME SYMPHONIQUE
BERLIOZ — LISZT

I. QU'EST-CE QU'UN POÈME SYMPHONIQUE ?

1. *Par rapport à la symphonie*
2. — *à l'opéra*
3. — *à l'ouverture*
4. — *au lied*
5. — *à la musique imitative*
6. *Définition*

II. LES GRANDS MAITRES

1. *Berlioz*
   - — sa place dans le poème symphonique
   - — son rôle
2. *Liszt donne au poème symphonique sa forme achevée*

III. LES AUTRES COMPOSITEURS

a) en Allemagne
b) en Russie
c) en France

ŒUVRES COMMENTÉES

1. — *LA SYMPHONIE FANTASTIQUE (HECTOR BERLIOZ)*
2. — *L'APPRENTI SORCIER (PAUL DUKAS)*

I. QU'EST-CE QU'UN POÈME SYMPHONIQUE ?

1° **Par rapport à la symphonie** : *a)* l'un et l'autre sont joués par un orchestre. Toutefois il existe des poèmes symphoniques pour piano : Moussorgsky, *Tableaux d'une exposition.*

b) La symphonie obéit dans sa structure à la forme sonate. Le poème symphonique est libre de toute forme. Le programme (le sujet) commande la forme. (Ex. : *La Symphonie Fantastique*, de Berlioz.)

Écoutez la *Symphonie Fantastique*, de BERLIOZ. Commentaire, p. 93.

c) Il y a 4 mouvements dans une symphonie. Dans le poème symphonique le nombre de parties demeure très variable.

d) La symphonie a parfois un titre : celui-ci ne constitue pas un programme, il n'est qu'anecdotique. Dans le poème symphonique, le titre résume le programme que l'œuvre suit.

2° **Par rapport à l'opéra.** Dans un opéra comme dans un poème symphonique on trouve une action. Théâtrale dans l'opéra (faisant appel à la voix, au chant, à la représentation scénique), elle ne s'exprime que par la seule musique dans le poème symphonique.

3° **Par rapport à l'ouverture.** Le poème symphonique se rapproche de certaines ouvertures « pot-pourris » qui musicalement résument, par la présentation de thèmes principaux et leur progression dramatique, l'opéra d'où ils sont tirés.

4° **Par rapport au lied.** Le lied fait appel au chant, le poème symphonique non. Mais certains lieder sont de petits drames qui chantent une action (« Le Roi des Aulnes », par exemple). En cela ils se rapprochent du poème symphonique ; comme lui, ils suivent un programme.

5° **Par rapport à la musique imitative.** La musique peut imiter : le coucou (reprendre le « Chant des oiseaux »), le galop (« Le Roi des Aulnes »). Elle peut suggérer ; mais elle ne peut pas décrire. D'où, dans le poème symphonique, la nécessité de commenter musicalement un programme donné, et, pour l'auditeur, la nécessité de connaître ce programme.

1. — *Citez des poèmes symphoniques. Revoir le commentaire des « Steppes de l'Asie Centrale » (Livre I, p. 77).*

2. — *Pourquoi appelle-t-on ces œuvres poèmes symphoniques? Songez aux deux mots.*

3. — *Une des symphonies de Haydn porte un titre « La Reine ». Pourquoi? Donnez l'explication (Livre III, p. 78).*

4. — *Comparez oratorio et poème symphonique.*

5. — *Revoyez l'ouverture de Lohengrin. Résumez l'argument. Constitue-t-il un programme pour le compositeur?*

6. — *Ecoutez le « Roi des Aulnes » en allemand : le verbe* (1) *ne compte plus, il ne reste que la mélodie vocale et l'accompagnement. Vous vous rapprochez du poème symphonique.*

7. — *Ecoutez un poème symphonique avant d'en connaître l'argument. Que vous suggère-t-il? Comparez avec l'argument.*

Dans la « Symphonie Fantastique », Berlioz a rédigé un programme à l'intention des auditeurs. Ce programme raconte ce qui va se passer. De même nous connaissons l'argument de « L'Apprenti Sorcier », de Dukas, ou celui des « Steppes de l'Asie Centrale ». Pourtant, sans le programme, la musique nous intéresse. Un poème symphonique doit pouvoir vivre sans son programme. La musique doit suffire.

Un poème symphonique est une œuvre écrite généralement pour orchestre, en une ou plusieurs parties. Par le seul moyen de la musique, il commente un programme, une action dramatique que l'auditeur averti retrouve et suit à l'audition.

(1) La parole.

II. LES GRANDS MAITRES.

L'histoire du poème symphonique se confond avec celle de la musique au XIXe siècle. Avant les Romantiques on trouve :

a) *des fresques vocales :* « La Bataille de Marignan », « Le Chant des Oiseaux », qui demeurent des pièces descriptives faisant appel à la voix (voir page précédente) ;

b) *des symphonies de sentiments* (comme chez Beethoven) ; mais il s'agit d'œuvres laissant poindre les sentiments du compositeur sans suivre ou raconter une histoire ;

c) *des essais de poèmes symphoniques*, comme les sonates bibliques de Kuhnau, à la fin du XVIIe siècle.

Recherchez d'autres exemples de musique descriptive ou imitative. Songez aux pièces pour clavecin, de Rameau et de Couperin.

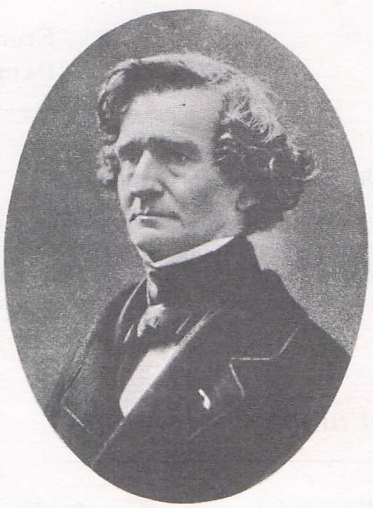
1° BERLIOZ *tend à la création du poème symphonique par une transformation de la symphonie.*

La *Symphonie Fantastique*, parue en 1830, n'est plus une symphonie comme les autres : le compositeur lui fait raconter une histoire et, comme chez un poète romantique, c'est sa propre histoire. La forme et le langage traditionnels ne suffisent plus ; ils éclatent ou se transforment :

a) les mouvements (5 au lieu de 4) portent des titres annonçant leurs programmes respectifs ;

b) les thèmes représentent des idées ou des personnages : d'où l'utilisation, avant Wagner, du *leitmotiv* (l'Idée fixe, par exemple). Ces thèmes suivent les péripéties de l'action, ils se transforment ;

c) le musicien se fait à la fois peintre (il décrit des paysages) et poète (il traduit ses émotions et ses sentiments). Pour que l'auditeur le suive, il lui explique son œuvre dans un programme.



Hector BERLIOZ, par Nadar
(Cliché *Archives Photogr.*)

Berlioz fait figure d'original dans le monde musical : la musique pure ne l'intéresse pas, le drame au contraire le passionne et il tient pourtant à ne s'exprimer qu'à l'aide des seuls sons. « Il pense avec des mots et exprime des images et des idées avec des sons » (Roland Manuel). Son œuvre dramatique cependant est importante. Sur trois points on peut caractériser son art :

1° — Berlioz occupe une place à part. Il « apparaît comme un être d'exception, sans précurseur et sans héritier, en dehors de la tradition, étrange, tour à tour banal et sublime, presque monstrueux » (Landormy). Il est véritablement le premier romantique ayant rompu brutalement avec la tradition classique.

2° — Il est un peu le père de l'orchestration moderne : il avait un sens aigu de la couleur orchestrale, sachant marier les instruments, découvrant des timbres inédits ou méconnus (il introduisit à l'orchestre le cor anglais et la harpe). Il sut utiliser des masses orchestrales importantes.

3° — Mélodiste-né, il eut le génie des thèmes chantants, ce qui contribue à donner à son œuvre un caractère très populaire.

2° **FRANZ LISZT *donne au poème symphonique sa forme achevée.*** Avec Liszt, le poème symphonique n'est plus une symphonie « personnelle », sorte d'épanchement musical d'un poète, en plusieurs parties ; il trouve sa forme (en général un seul mouvement), il traduit une histoire, commente réellement un argument. Ses principaux poèmes symphoniques sont : *Méphisto-Valse* (piano), les *Préludes*, *Ce qu'on entend sur la montagne*, *Mazeppa*, *Faust-Symphonie*, etc.

III. LES AUTRES COMPOSITEURS. Trois grandes Écoles :

a) **Les Allemands,** dont le plus éminent est RICHARD STRAUSS (1884-1949), avec *Don Juan*, *Till Eulenspiegel*, etc.

b) **Les Russes** : BORODINE (*Dans les Steppes de l'Asie Centrale*), MOUSSORGSKY (*Une nuit sur le Mont Chauve*, *Les Tableaux d'une exposition*), RIMSKY-KORSAKOV (*La grande Pâque russe*, *Sadko*, *Shéhérazade*).

c) **Les Français,** chez lesquels on note des tendances diverses avec

FRANCK : *Le Chasseur maudit ;*

SAINT-SAËNS : *La Danse macabre*, *Le Rouet d'Omphale ;*

PAUL DUKAS : *L'Apprenti Sorcier.*

Cette dernière œuvre (1897) marque la fin du poème symphonique en France, bien qu'on puisse rattacher à ce genre « La Mer », de Debussy.

Écoutez *L'Apprenti Sorcier*, de PAUL DUKAS. Commentaire, p. 95.

Un jugement sur Berlioz :

« C'est un rossignol gigantesque, une alouette aussi grande qu'un aigle. Sa musique me fait rêver à un royaume fabuleux peuplé de péchés fabuleux. »

(Heine.)

Caricature de Berlioz
(Cliché *Archives Photogr.*)

N'OUBLIONS PAS TOUT

1. — *En quoi le poème symphonique se différencie-t-il de l'ouverture, de la symphonie?*
2. — *Donnez une définition du poème symphonique.*
3. — *Caractérisez la musique de Berlioz.*
4. — *A quel propos a-t-on déjà parlé de Liszt?*
5. — *Sauriez-vous chanter le thème « L'Idée fixe » de la Symphonie Fantastique?*
6. — *Comment vécut Berlioz par rapport à Beethoven?*
7. — *Pouvez-vous écouter « L'Apprenti Sorcier » en oubliant le programme?*

Berlioz : *France* *1803-1869*

LA SYMPHONIE FANTASTIQUE

Episode de la vie d'un artiste

LE COMPOSITEUR. Hector Berlioz est né près de Lyon, à La Côte Saint-André, en 1803. Il meurt en 1869.

Son père l'orientait vers la médecine ; mais, à Paris, il abandonne ses études, entre au Conservatoire, et obtient le Grand Prix de Rome en 1830.

Il cherche à l'étranger le succès qu'il ne retrouve plus en France après la Symphonie Fantastique. On le voit en Allemagne, en Autriche, en Russie.

Sa vie sentimentale, qui lui inspira la plupart de ses œuvres, ne fut jamais heureuse. Il épousa, puis abandonna l'héroïne de la Fantastique : Harriett Smithson. Il termina sa vie dans une solitude maladive.

Berlioz est le seul grand romantique français. Il a laissé **pour orchestre :** la *Symphonie Fantastique*, la *Symphonie funèbre et triomphale*, *Roméo et Juliette*, des ouvertures, dont celle du *Carnaval Romain ;* — **pour la scène :** *Benvenuto Cellini*, *Les Troyens ;* — des **Cantates,** des **Oratorios** (*La Damnation de Faust*, *L'Enfance du Christ*) ; — de la **musique religieuse** (*Requiem*, *Te Deum*), etc., et des œuvres théoriques, dont un Traité d'Orchestration.

L'ŒUVRE.

Berlioz conçut la Symphonie Fantastique comme un témoignage de son amour pour une admirable interprète de Shakespeare : Harriett Smithson ; elle devait constituer une déclaration à la « bien-aimée ». Malheureusement la vie sépara les deux jeunes gens. Berlioz n'en composa pas moins son œuvre en la transformant. Elle devint « l'épisode de la vie d'un artiste », le récit musical d'une passion malheureuse, ainsi que Berlioz le précise dans son programme.

Notons une phrase de l'avant-propos : « On peut se dispenser de distribuer le programme, en conservant seulement le titre des cinq morceaux, la symphonie pouvant offrir en soi un intérêt musical indépendant de toute intention dramatique. »

Programme. — Un jeune musicien, d'une sensibilité maladive et d'une imagination ardente, s'empoisonne avec de l'opium dans un accès de désespoir amoureux. La dose de narcotique, trop faible pour lui donner la mort, le plonge dans un lourd sommeil accompagné des plus étranges visions, et pendant lequel ses sensations, ses sentiments, ses souvenirs se traduisent dans son cerveau malade en pensées et en images musicales. La femme aimée elle-même est devenue pour lui une mélodie et comme une idée fixe qu'il retrouve et qu'il entend partout.

1. — *Date de la « Fantastique » :* 1830. *Que vous rappelle cette date?*

2. — *Symphonie Fantastique. Expliquez les deux termes de cette expression.*

3. — *Que veut dire Berlioz par cette phrase? Reportez-vous au début de ce chapitre.*

4. — *Relevez dans cette première partie du programme les expressions qui datent par leur romantisme marqué. Qui est le jeune musicien? Quel âge a-t-il?*

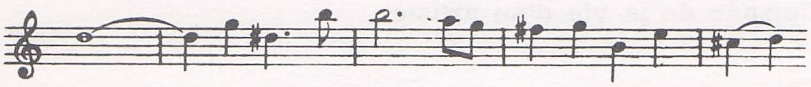
5. — *Retenez par cœur l' « Idée fixe ».*

L'Idée fixe.

1re Partie. — *Rêveries, passions : Largo-Allegro agitato ed appassionato assai.*

Il se rappelle d'abord ce malaise de l'âme, ce vague des passions, ces mélancolies, ces joies sans sujet qu'il éprouva avant d'avoir vu celle qu'il aime ; puis l'amour volcanique qu'elle lui inspira subitement, ses délirantes angoisses, ses jalouses fureurs, ses retours de tendresse, ses consolations religieuses.

Second thème.



Notez les réapparitions de l'idée fixe dans le développement. La coda traduit les pensées consolatrices dans une atmosphère d'apaisement religieux.

2e Partie. — *Un bal. Valse. Allegro non troppo.*

Il retrouve l'aimée dans un bal au milieu d'une fête brillante.

3e Partie. — *Scène aux champs. Adagio.*

Un soir d'été à la campagne. Il entend deux pâtres qui dialoguent un Ranz des vaches : ce duo pastoral, le lieu de la scène, le léger bruissement des arbres doucement agités par le vent, quelques motifs d'espoir qu'il a conçus depuis peu, tout concourt à rendre à son cœur un calme inaccoutumé, à donner à ses idées une couleur plus riante. Mais l'aimée apparaît de nouveau, son cœur se serre, de douloureux pressentiments l'agitent : si elle le trompait !... L'un des pâtres reprend sa naïve mélodie, l'autre ne répond plus. Le soleil se couche... bruit éloigné de tonnerre... solitude... silence...

Distinguez dans cette page les 2 thèmes essentiels (chant du cor anglais avec réponse du hautbois, thème de la mélancolie largement chanté) et l'idée fixe.

4e Partie. — *Marche au supplice. Allegretto non troppo.*

Il rêve qu'il a tué celle qu'il aimait, qu'il est condamné à mort, conduit au supplice. Le cortège s'avance aux sons d'une marche tantôt sombre et farouche, tantôt brillante et solennelle, dans laquelle un bruit sourd de pas graves succède sans transition aux éclats les plus bruyants. A la fin, l'idée fixe réapparaît un instant, comme une dernière pensée d'amour interrompue par le coup fatal.

5e Partie. — *Songe d'une nuit de Sabbat. Larghetto, Allegro, Ronde du Sabbat.*

Il se voit au sabbat, au milieu d'une troupe affreuse d'ombres, de sorciers, de monstres de toute espèce réunis pour ses funérailles. Bruits étranges, gémissements, éclats de rire ; cris lointains auxquels d'autres cris semblent répondre. La mélodie aimée reparaît encore, mais elle a perdu son caractère de noblesse et de timidité. Ce n'est plus qu'un air de danse ignoble, trivial et grotesque. C'est « elle » qui vient au sabbat... Rugissements de joie à son arrivée... Elle se mêle à l'orgie diabolique... glas funèbre, parodie burlesque du Dies irae. Ronde du Sabbat. La ronde du Sabbat et le Dies irae ensemble.

Idée fixe travestie.

Dies irae.

Ronde du sabbat.

6. — *On retrouve dans cette partie le plan normal d'un allegro de symphonie après une introduction lente. Il débute, après les rêveries, par le coup de foudre et l'exposition du 1er thème (idée fixe). Le second thème apparaît à la fin de l'exposition.*

7. — *Imaginez la scène : le musicien est au bal ; il tourne dans la foule. Tout à coup l'aimée apparaît (l'idée fixe), la fièvre le gagne : elle danse aux bras d'un autre.*

8. — *Pour cette 3e partie, il suffit de suivre le programme. « Berlioz a fait de cette scène un vrai paysage d'âme, en mêlant intimement les éléments pittoresques du décor sonore et l'expression de la rêverie mélancolique du personnage. »* (*André Jolivet.*)

9. — *Retenez les deux thèmes de cette marche hallucinante :*

a) *thème descendant aux cordes graves ;*

b) *thème brillant et conquérant aux cornets.*

10. — *Qu'est-ce que le Sabbat ?*

11. — *Après quelques mesures, l'idée fixe apparaît : qu'est-elle devenue ? Chantez-la.*

12. — *Reconnaissez les deux autres thèmes : Dies irae et Ronde.*

13. — *Voyez la dernière phrase du programme. Comment Berlioz la traduit-il musicalement ?*

Paul Dukas : *France* *1865-1935*

L'APPRENTI SORCIER

Dans cette œuvre, Paul Dukas a traduit musicalement la ballade de Gœthe : Der Zauberlehrling. Composée en 1897, la pièce obtint de suite la faveur du public.

La ballade de Gœthe

Enfin il s'est absenté, le vieux maître sorcier.

Et maintenant, c'est à moi aussi de commander à ses esprits... j'ai retenu sa formule... je ferai des miracles...

...Que l'eau bouillonne...

...Et maintenant, approche, vieux balai !...

Dépêche-toi de m'aller puiser de l'eau...

Bravo, il descend au rivage...

Déjà une seconde fois ! comme chaque cuve s'enfle, comme chaque vase s'emplit jusqu'au bord !

Arrête ! Nous avons assez de tes services.

Malheur !... j'ai oublié le mot...

Toujours de nouveaux seaux qu'il apporte !

Cent fleuves se précipitent sur moi... Il faut que je l'empoigne... Un damné balai qui ne veut rien entendre !

...Prends garde que je ne te fende au tranchant de la hache...

Un moment, Kobold, et tu seras par terre...

La hache l'atteint. Il craque... j'espère... je respire.

...Malheur ! Deux morceaux s'agitent maintenant et s'empressent comme des valets debout pour le service. A mon aide, puissances supérieures !

Comme ils courent ! L'eau gagne la salle... Seigneur et maître, entends ma voix !

Ah ! voici venir le maître...

« Dans le coin, balai ! Que cela finisse, car le vieux maître ne vous anime que pour vous faire servir à ses desseins. »

(Gœthe. Poésies. Traduction française Henri Blaze. Fasquelle, Editeur.)

Le commentaire musical

1. — C'est d'abord l'évocation du repaire mystérieux du vieux sorcier (notez les cordes en sourdine).

2. — Une idée germe dans l'esprit de l'apprenti : quelques touches sonores rapides. Puis le calme.

3. — Puis l'idée se précise : il va commander au balai, il commande.

4. — Le balai va prendre vie peu à peu. Coup de timbale ; le balai bouge (quelques notes), obéit : c'est le thème qu'il faut retenir par cœur.

5. — Le balai accomplit mécaniquement son œuvre. Un second thème exprime sa satisfaction. Puis, thème de l'eau : le niveau monte, on suit le remplissage des cuves. Les thèmes se mêlent : c'est une poussée irrésistible.

6. — C'est l'inondation : gammes descendantes et ascendantes à l'orchestre.

7. — Effroi de l'apprenti : il appelle (entendez les accords pressants et angoissés lancés par les cors et les trompettes). Mais l'eau gagne toujours.

8. — Trois accords violents : l'apprenti sorcier a brisé le balai.

9. — Mais voici que les 2 tronçons du balai se relèvent et repartent l'un après l'autre. On entend le thème en fugue à deux voix entre le basson et la clarinette basse.

Double travail. De nouveau le thème de l'eau qui monte, puis les appels désespérés aux cuivres.

10. — Retour du Maître : brusque silence. Tout rentre dans l'ordre. On entend aux violons le thème calme du début, tandis que le basson et la clarinette étirent les notes du thème du balai redevenu docile.

11. — Conclusion brusque sur *a*) du thème.

Scène du 1er acte de l'opéra « Boris Godounov », de Moussorgsky, au Théâtre Bolchoï, à Moscou

(Photo *A. P. N.*)

CHAPITRE XI

L'ÊVEIL DE LA RUSSIE

I. AVANT GLINKA

1. *Force de la musique populaire*
2. *L'éveil à la musique occidentale par :*
   — l'opéra
   — la musique religieuse

II. GLINKA

III. LE GROUPE DES CINQ

1. *Balakirew, César Cui*
2. *Moussorgsky*
3. *Rimsky Korsakov*
4. *Borodine*

IV. EN FACE DES CINQ

1. *Sérov*
2. *Rubinstein*
3. *Tchaïkowsky*

V. DANS LES AUTRES PAYS

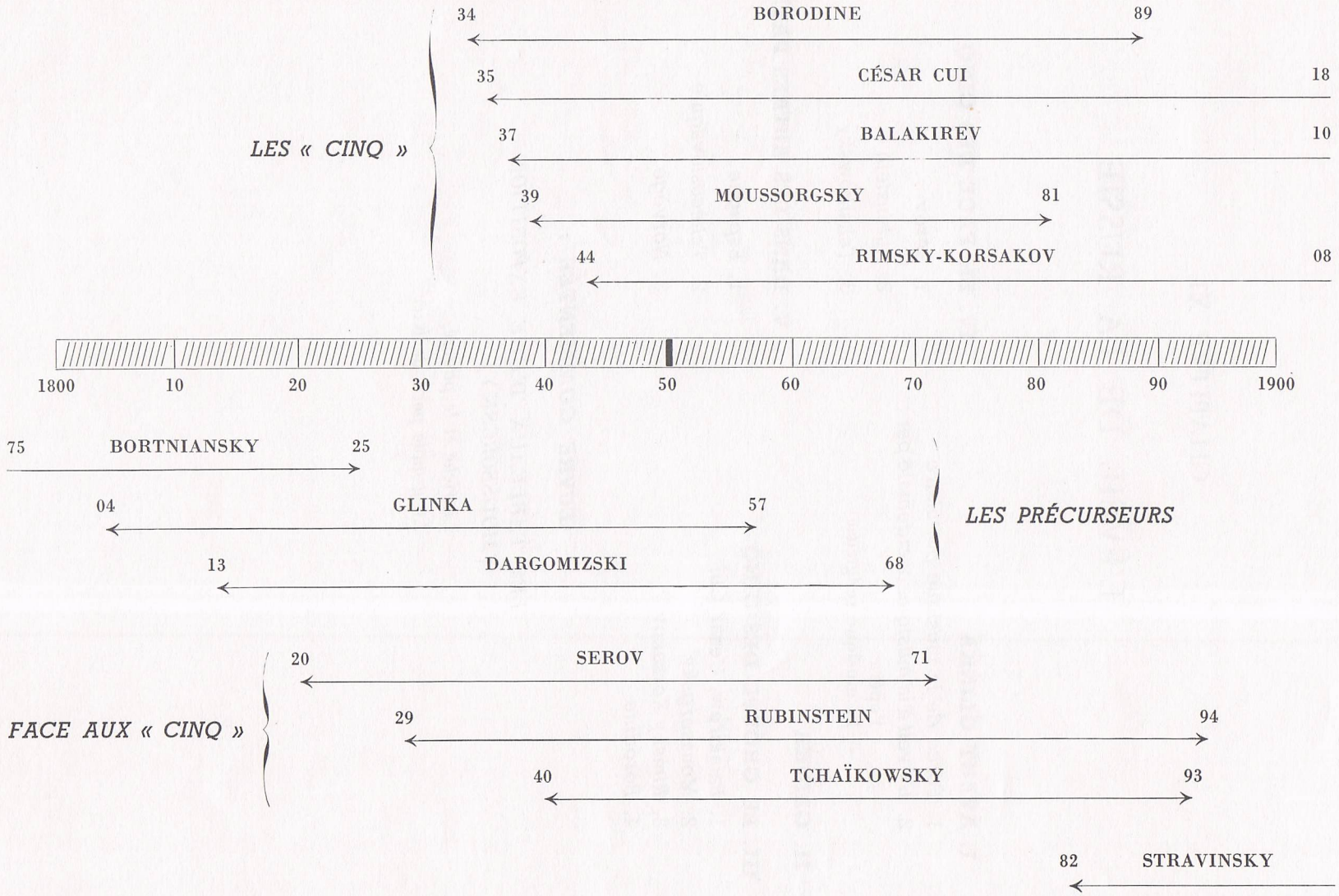
1. *Espagne*
2. *Tchécoslovaquie*
3. *Norvège*

ŒUVRE COMMENTÉE :

LES TABLEAUX D'UNE EXPOSITION
(MOUSSORGSKY)

— *Le riche et le pauvre*
— *La grande porte de Kiev*

TABLEAU IV. — La Musique Russe



Il n'y a pas de musique savante russe avant le XIX^e siècle. Aux XVI^e, XVII^e, XVIII^e siècles, la Russie n'a aucun nom à opposer à ceux de Vittoria ou Palestrina, Lully ou Monteverdi, Bach ou Rameau. *La première œuvre russe importante date de 1836* : « La Vie pour le Tzar » de Glinka.

Mais le réveil russe est brutal ; en quelques années les grands noms surgissent : Rimsky-Korsakov, Moussorgsky, Borodine, qui font partie du fameux « *groupe des cinq* », puis, plus tard, au XX^e siècle, Stravinsky et Prokofiev. En cinquante ans la Russie s'est hissée au tout premier plan des grandes nations musicales ; elle exerce même une influence certaine sur les autres nations, elle est parfois à l'avant-garde des courants nouveaux (avec Stravinsky, par exemple, au début du XX^e siècle).

I. — AVANT GLINKA.

1° La Russie était une puissance musicale en sommeil.

a) *Sa musique populaire connaissait un prodigieux développement :*

Riche et variée en raison de l'étendue du territoire englobant des provinces très diverses, elle a grandi parallèlement à la musique savante.

Dans les chants comme dans les danses, ce folklore s'est transmis jusqu'à nous. Les thèmes sont populaires dans le monde entier : Stenka Razine (voir page 114).

b) *Surtout vocale, elle a subi l'influence de la religion :*

Le plain-chant dans la religion orthodoxe exclut toute intervention d'orgue. D'où l'importance des chœurs et de ces voix graves qui suppléent aux accords de l'instrument.
Au XVII^e siècle, la musique vocale connut un autre essor au détriment de l'instrument, lorsque, en 1647, le patriarche du Tzar Alexis ordonna par décret la destruction de tous les instruments. « On brûla en grande pompe sur les bords de la Moscova cinquante chariots pleins de domras, sournos ou flûtes » (1).

c) *Le peuple russe avait un goût très marqué pour les divertissements, jeux, bouffonneries :*

On dansait, on jouait, un peu comme dans les ballets de cour français, malgré les réserves de l'Eglise qui, depuis le Moyen-Age, voyait dans la musique une émanation de l'enfer. C'est ce qui expliquera plus tard le goût du public russe pour l'opéra : la première œuvre savante en Russie sera un opéra (avec Glinka).

2° La musique savante russe naît des contacts avec la musique occidentale.

a) *Des musiciens étrangers pénètrent à la cour impériale :*

Au milieu du XVII^e siècle apparaissent les premiers clavecinistes et chanteurs. Puis des troupes passent et s'installent à Moscou sous Pierre le Grand, la grande Catherine et Paul I^er en particulier. Dès le début du XVIII^e siècle on entend des œuvres de Corelli et de Telemann.

---

(1) Hoffmann, *La musique en Russie* (Editions des Jeunesses Musicales).

b) *L'opéra s'installe solidement :*

On fonde en 1730 l'Ecole Impériale de Théâtre. L'opéra italien triomphe d'abord (Paesiello, Martini, Cimarosa se succèdent à la Cour, composent et font jouer des opéras italiens dans la pure tradition du XVIII^e siècle).
Mais lentement l'opéra italien s'achemine vers un opéra russe : russe dans la langue d'abord, il le devient bientôt dans les sujets ; on met en scène des héros du pays. Puis, des musiciens russes, élèves des italiens, s'essayent à la composition (FOMINE met en musique un livret de Catherine II). On introduit des thèmes populaires (TITOV, VERSTOVSKY). Au début du XIX^e siècle, les influences allemandes et françaises se font sentir ; avec Boïeldieu, l'opéra français prendra même un moment la place de l'opéra italien. Malgré ces essais, il manque à l'opéra russe un maître et une âme ; il n'a pas encore produit une œuvre vraiment marquante, il ne s'est pas détaché suffisamment du style italien.

c) *En même temps la musique religieuse connaît un développement semblable :*

Des Russes travaillent en Italie, avec Martini en particulier. De retour au pays, ils composent des œuvres qui unissent admirablement la technique occidentale et un style orthodoxe rigoureux. BORTNIANSKY y excella, il fut le premier grand compositeur russe.

II. — GLINKA.

« Qu'on sorte le dernier paysan de son isba et qu'on le conduise au théâtre voir jouer l'œuvre de Glinka : il reconnaîtra avec émotion, il verra vivre devant lui l'image de cette patrie dont il a, au fond du cœur, l'amour inné » (1).

La Mazurka, dans l'opéra « Ivan Soussanine » (La vie pour le Tsar), de Glinka
(Photo *A. P. N.*)

A Glinka revient le mérite d'avoir jeté les bases d'une musique nationale à travers laquelle il voulait que le peuple russe se reconnût. « Nous sommes des arrangeurs au service du peuple. » « Par les liens légitimes du mariage je voudrais unir le chant populaire russe et la bonne vieille fugue d'Occident. » C'est ainsi que dans ses opéras on remarque :

— des sujets nationaux,

— des thèmes populaires nombreux gardant dans l'harmonie leur caractère modal,

— des chœurs symbolisant le peuple et constituant un véritable personnage.

Dans son premier opéra « *La vie pour le Tzar* » (1836) on sent encore l'influence italienne. Le second, « *Russlan et Ludmilla* », d'une valeur musicale souvent supérieure, est desservi par un livret médiocre.

Michel Glinka est né en 1804 près de Smolensk ; il mourut à Berlin en 1856. Il passa quelques années à Berlin, où il étudia les mélodies nationales. Outre ses deux opéras, Glinka a composé des ouvertures, des pièces de musique de chambre, des chœurs, des mélodies, etc.

DARGOMIZSKI (1813-1868) fut le premier continuateur de Glinka. Il eut une influence considérable sur plusieurs jeunes musiciens qui se réunirent chez lui pour former « le Groupe des Cinq ».

---

(1) Saint-Marc-Girardin. Cité par Hoffmann, *La musique en Russie*, page 80 (J.M.F.).

III. — *LE GROUPE DES CINQ.*

Balakirew, César Cui, Borodine, Moussorgsky et Rimsky-Korsakov, cinq noms qui marquèrent d'une façon ou d'une autre la musique russe.

1° **BALAKIREW** (1837-1910) **est le fondateur du groupe.**

De son œuvre de compositeur il ne reste pas grand chose : une ouverture, *Le Roi Lear*, un poème symphonique, *Tamara*, une fantaisie orientale, *Ismaley*. Il ignorait à peu près tout de l'harmonie. Pourtant il exerçait un pouvoir extraordinaire sur ses amis.

2° **CÉSAR CUI** (1835-1918),

plus connu pour son « Traité de la Fortification des Camps » (il professait l'art militaire) que pour son œuvre musicale, précisa dans un manifeste les principes esthétiques du groupe.

3° **MOUSSORGSKY** (1839-1881),

réalisa pleinement l'idéal des cinq : créer un art authentiquement national. *Boris Godounov* est de tous les opéras russes celui à travers lequel on lit le mieux l'âme du peuple.

Il a dit lui-même : « C'est le peuple russe que je veux peindre. Quand je dors, je le vois dans mes rêves, quand je mange, c'est à lui que je pense, quand je bois, c'est lui qui m'apparaît dans toute sa réalité, grand, énorme, majestueux, magnifique, sans fard et sans clinquant. »

Ses deux opéras (on connaît moins le second, *Khovantchina*) le placent auprès de Monteverdi, Wagner, Debussy. Sans souci des formes et du langage traditionnels, il crée le *drame humain* dans lequel il campe l'homme tel qu'il est ; la musique se confond avec la vie quotidienne. Du point de vue mélodique il a essayé de faire parler ses personnages sur la scène comme ils le font dans la vie. Pour cela il étudia le langage humain et chercha à modeler sur lui la mélodie. Ce n'est pas du récitatif : c'est le langage qui devient chant (Ex. : la mort de Boris).

MOUSSORGSKY, portrait par I. Repine
(Cliché *A.P.N.*)

Moussorgsky doit tout à son génie : en partant de connaissances musicales réduites qu'il développa par des efforts personnels (c'est le véritable type de l'autodidacte), et en écoutant les chants du peuple russe, ceux de l'église orthodoxe, il se forgea un langage personnel qui dérouta ses amis.

On déplora dans son œuvre des insuffisances techniques : ses censeurs se montrèrent alors de véritables ignorants. Aujourd'hui, on salue en Moussorgsky non seulement un musicien en avance sur son temps mais encore le plus grand génie naturel du monde musical russe.

Son œuvre lyrique est prolongée par trois cycles de mélodies dont le plus significatif, *Chants et Danses de la Mort*, constitue un joyau de l'art mélodique au XIX^e siècle. La musique pure n'intéressait pas spécialement Moussorgsky. Il esquissa dans sa jeunesse une symphonie qui devint plus tard *Une nuit sur le Mont Chauve*. En 1874 il composa les *Tableaux d'une Exposition*. Dans les deux cas il s'agit de poèmes symphoniques : là comme dans le drame, la musique veut dire quelque chose.

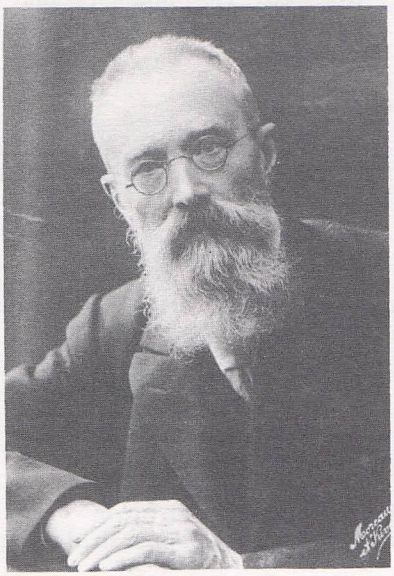
Écoutez : *Les Tableaux d'une Exposition*. Commentaire, page 104.

Un jugement sur Moussorgsky.

« ... son art curieux de sauvage qui découvrait la musique à chaque pas tracé dans son émotion. »

(DEBUSSY.)

4° **RIMSKY-KORSAKOV** (1) 1844-1908. C'est le pédagogue du groupe. Connaissant à fond la technique musicale, orchestrant à merveille, dévoué, il donnait des conseils, aidait ses amis (il orchestra plusieurs pages du second opéra de Moussorgsky, il acheva certains passages du « Prince Igor » qu'il édita, et révisa « Boris Godounov »). C'est le savant des cinq, mais il apprit à peu près tout par lui-même lorsqu'il fut nommé professeur de composition au Conservatoire de Saint-Pétersbourg, où il eut comme élève Stravinsky.



RIMSKY-KORSAKOV
Bibliothèque de l'Opéra
(Cliché *Pic.*)

Ses œuvres ne sont pas une réussite humaine au même titre que celles de Moussorgsky. On admire leur perfection, on déplore l'absence de chaleur et d'émotion. En parlant de la « *Grande Pâque Russe* » Ravel a dit : « C'est un chef-d'œuvre sans musique ». Ce jugement pourrait s'appliquer à de nombreuses pages de Korsakov sans toutefois altérer les merveilles que sont *Sadko*, *Sniégourotchka*, *Tzar Saltan*, *Kitège*, *Le Coq d'Or*, parmi ses nombreux opéras.

Son œuvre, très colorée, traduit à merveille l'enchantement des clairs de lune, le ruissellement d'un cours d'eau ou la chaleur d'une légende orientale.

Sa musique symphonique tient une place importante : il a composé la première symphonie russe. Ses poèmes symphoniques (*La Grande Pâque Russe*, *Schéhérazade*) demeurent très populaires.

Après la dislocation du groupe, il fut le chef de file d'une école de jeunes qui cherchaient en lui un maître. Parmi eux, GLAZOUNOV.

5° **BORODINE** (1834-1887). Il avait du génie et de la technique, un peu du génie de Moussorgsky, beaucoup de la science de Korsakov. Le temps seul lui manquait ; son métier de chimiste, sa bonté qui ouvrait toute grande sa maison aux malades et aux mendiants, ne lui permirent pas de donner une œuvre très importante. Ce fut un « amateur » au vrai sens du mot.

Son opéra *Le Prince Igor*, auquel il travailla dix-huit ans et qu'il n'acheva pas, est dans l'esprit de ceux de Glinka et de Moussorgsky, une magnifique fresque slave et orientale où le peuple, à travers les chœurs et les danses, joue le rôle essentiel.

Sa musique symphonique (trois symphonies) et sa musique de chambre ne font pas oublier son œuvre la plus populaire : *Dans les steppes de l'Asie Centrale* (poème symphonique).

BORODINE (Cliché *A.P.N.*)

Écoutez « *Dans les steppes de l'Asie Centrale* », commentaire : livre I, page 77.

(1) Dont tout le monde connaît le *Chant Hindou*. Qui ne connaît également le populaire *Vol du bourdon?*

IV. — EN FACE DES CINQ. — Face à ce groupe profondément nationaliste, on trouve divers compositeurs, dont César Cui disait à propos de l'un d'eux : « Ce n'est pas un compositeur russe, mais un russe qui est compositeur. »

1° Sérov (1820-1871) esprit indépendant, admirateur de Wagner, a laissé trois opéras et un *Stabat Mater*.

2° Rubinstein (1829-1894) fut avant tout un *virtuose de piano :* il rivalisa avec Liszt. Il fonda le Conservatoire de Saint-Petersbourg (Petrograd).

3° Tchaikowsky (1840-1893). On ne peut pas plus lui reprocher de s'être tourné vers l'Occident que le taxer de nationalisme. C'est un compositeur dont l'œuvre reflète tantôt l'âme slave (1re *Symphonie en Sol mineur*), tantôt un musicien familiarisé avec l'esprit et les formes du langage de Beethoven, Wagner ou Brahms.

On le connaît davantage pour sa musique de ballet, ses symphonies ou ses concertos, que pour ses opéras. Après Delibes en France il a redonné un visage nouveau à la musique chorégraphique en attendant Stravinsky. On écoute toujours avec plaisir ses trois grands ballets : *Le Lac des Cygnes*, *La Belle au Bois Dormant*, *Casse-Noisette*.

De ses six Symphonies, la dernière est la plus connue : *La Symphonie Pathétique*.

V. — DANS LES AUTRES PAYS. — Le réveil russe n'a pas été le seul. D'autres pays d'Europe apparaissent ou réapparaissent avec vigueur sur la scène musicale :

1° **En Espagne,** en sommeil depuis Vittoria (malgré l'apport de quelques musiciens non négligeables aux XVIIe et XVIIIe siècles), trois maîtres :

a) Albeniz (1860-1909) : Nombreuses pièces pour le piano, dont les *Iberia*.

b) Granados (1867-1916) : *Goyescas*, sept opéras.

c) Manuel de Falla (1876-1946) : *L'Amour Sorcier*, *La Vie Brève*, *Le Tricorne*, *Nuit dans les jardins d'Espagne*, etc.

2° **En Tchécoslovaquie,** après les Stamitz au XVIIIe siècle, voici Dvorak (1841-1904) : *Symphonie du Nouveau Monde*, *Smetana* (1824-1884).

3° **En Norvège,** Grieg (1843-1907) : *Peer Gynt*.

4° **En Finlande,** Sibelius (1865-1957), célèbre chez nous par *La Valse Triste*.

« Le Tricorne », de Manuel de Falla, Mise en scène de Pedro Florès.
Bibl. de l'Opéra *(Cliché Pic.)*

Moussorgsky : *Russie* *1839-1881*

LES TABLEAUX D'UNE EXPOSITION

Samuel Goldenberg et Schmuyle. — La Grande Porte de Kiev

Revoir Livre I, pages 107 et 114, les généralités sur l'œuvre et les commentaires de deux Tableaux.

SAMUEL GOLDENBERG ET SCHMUYLE.

Un tableau de la vie de tous les jours : le riche et le pauvre. Un riche passe devant un pauvre qui demande l'aumône.

1° **Description des personnages.** Moussorgsky présente d'abord les acteurs de ce petit tableau :

a) *le riche :*

b) *le pauvre :*

thème soutenu par une harmonie triste

2° **Le dialogue.** Le riche passe devant le pauvre. On entend les deux thèmes. Un dialogue s'engage peut-être. La supplication ne s'arrête pas.

3° **Dénouement.** Un brusque silence. Que se passe-t-il ? Les regards se perdent. L'orchestre conclut énergiquement par un unisson vigoureux.

LA GRANDE PORTE DE KIEV.

Magistral tableau concluant l'ensemble, et opposant deux idées thématiques qu'on peut caractériser ainsi :

1° **Un thème descriptif,** image d'une porte grandiose, donnant les clefs d'une ville, réplique peut-être des portes romaines. Il traduit la puissance de l'homme dans ses réalisations :

2° **Un thème méditatif.** C'est l'homme rêveur devant ses propres réalisations, qui demeureront.

1.— *Qu'est-ce que les « Tableaux d'une Exposition » ?*

2.— *Pour quel instrument Moussorgsky les composa-t-il ?*

3.— *Qui les orchestra ?*

4.— *Le riche : remarquez l'ampleur du thème. Il est large, le personnage s'étale. Il utilise toute la gamme, signe d'abondance. Tous les instruments jouent à l'unisson ; tout se concentre égoïstement sur son personnage.*

5.— *Le pauvre : nudité du thème ; une même note répétée sur un rythme haletant. Il répète avec insistance la même supplication. Il a un accompagnement ; le pauvre n'est pas seul, il vit dans le monde.*

6.— *Levez la main à la superposition des thèmes.*

7.— *Le thème descriptif est-il harmonique ou polyphonique ? Notez son exposition par les cuivres, puis sa reprise par tout l'orchestre. Il est en majeur.*

CHAPITRE XII

LE RENOUVEAU FRANÇAIS

I. LES TENDANCES DE CE RENOUVEAU

1. *Dans la musique symphonique*
2. *Dans la musique de piano*
3. *Dans la mélodie*
4. *Dans l'opéra* → *l'opérette*
   Offenbach
   Messager

II. LES ARTISANS DE CE RENOUVEAU

1. *César Franck et son école, Vincent d'Indy*
2. *Saint-Saëns et la Société nationale*
3. *Gabriel Fauré*

III. LE MAITRE : DEBUSSY

ŒUVRES COMMENTÉES

PRÉLUDES (DEBUSSY)

— *La Fille aux cheveux de lin.*

— *La Cathédrale Engloutie.*

Tout au long de cette étude nous avons observé l'emprise allemande sur la musique du XIX^e siècle.

Chaque fois par contre nous avons noté une réaction française en fin de siècle. Cette réaction s'exerce dans toutes les directions. Nous allons essayer maintenant d'en retenir les grandes lignes, d'en dégager les Maîtres. Nous verrons que dans la plupart des cas elle s'inscrit dans l'histoire de la musique du XX^e siècle.

1.—*Rappelez les grands noms allemands dans les différents domaines : symphonies, opéras, lieder, etc.*

2.—*Retrouvez les compositeurs qui exercent cette poussée française en fin de siècle dans les domaines correspondants.*

I. LES TENDANCES DE CE RENOUVEAU.

En général on note une réaction contre le romantisme (la France n'a pas eu de véritable compositeur romantique, exception faite de Berlioz), et contre le wagnérisme par un retour aux formes de la musique pure. Il semble que la France musicale se soit endormie pendant toute cette longue période romantique, attendant la fin du règne allemand. FAURÉ, RAVEL, DEBUSSY apparaissent en fin de siècle comme de jeunes musiciens animés d'un esprit nouveau.

1° **La Symphonie,** dira Debussy, « est le laboratoire du vide ». Pourtant la plupart des compositeurs s'essaient dans ce genre déjà ancien.

1853 Première Symphonie de Saint-Saëns	1886 Première Symphonie de Lalo
1855 Première — de Bizet	Troisième — de Vincent d'Indy
Première — de Gounod	Troisième — de Saint-Saëns
1859 Deuxième — de Saint-Saëns	Symphonie en Ré de Franck
1872 Première — de Vincent d'Indy	1890 Première Symphonie de Chausson
1874 Symphonie Espagnole de Lalo	1894 Première — de Ropartz
1875 Deuxième Symphonie de Vincent d'Indy	1896 Première — de Dukas
1884 Symphonie en Ré mineur de Fauré	1899 Première — de Vierne

César Franck (né en 1822, ne l'oublions pas) et ses disciples, tentèrent après Saint-Saëns de lui redonner une vie nouvelle. Cependant on préfère en France :

a) ***Le Poème Symphonique*** (FRANCK, SAINT-SAËNS, DUKAS) en le libérant, avec Dukas en particulier, de tout romantisme personnel. Rapidement cependant on abandonnera cette forme née d'un romantisme littéraire et musical. « *L'Apprenti Sorcier* » marque la fin du genre.

b) ***Mais surtout la Musique de Chambre,*** c'est-à-dire les formes issues de la sonate, qui par leur élégance, leur intimité, s'inscrivent dans la tradition française des luthistes et clavecinistes des XVII^e et XVIII^e siècles. Il est significatif de remarquer que CÉSAR FRANCK, GABRIEL FAURÉ, CLAUDE DEBUSSY et MAURICE RAVEL écriront chacun un *quatuor à cordes*, précieux bijou ciselé et taillé dans un esprit plus ou moins révolutionnaire par rapport aux quatuors de Beethoven. Tous ont laissé des sonates pour un ou quelques instruments, redonnant aux musiciens l'amour d'une musique conçue en dehors du grand orchestre, « ce cache-poussière » selon l'expression de Vincent d'Indy, et éloignée des effets de masse.

2° **Le Piano** n'avait absolument pas intéressé les compositeurs français du XIX^e siècle. A la fin du siècle on assiste à une véritable renaissance dans un langage neuf : FAURÉ, DEBUSSY montrent les voies de l'école moderne qui tourne nettement le dos à la conception romantique de Beethoven ou de Liszt. L'influence de Chopin n'est pas négligeable (revoir page 71). Déjà le langage de Chopin n'avait rien du romantisme fougueux de Beethoven, ou inquiet de Schumann ; il délaissait les grandes formes pour les pièces brèves. Le piano de Debussy saisit les nuances fugitives du temps qui passe, allie « le rêve au rêve et la flûte au cor » dans *les Préludes*, *Estampes*, *Petite Suite*, etc. (voir DEBUSSY, page 109).

Écoutez : *La Cathédrale engloutie*, *Children's Corner*, de DEBUSSY, commentaire, page 111.

3° **La Mélodie.** La naissance de la mélodie française (revoir chapitre IX) correspond à une opposition à la poésie romantique dont on se lassait en France, en faveur d'une *poésie symboliste* qui pénètre le mystère des choses, leurs correspondances secrètes, et appelle la musique d'une voix discrète et rêveuse. Paul Verlaine, Charles Baudelaire, Albert Samain, seront, entre autres, les poètes de FAURÉ, DUPARC, DEBUSSY.

« Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir. »

Dans ce domaine autant que dans celui de la musique symphonique, la réaction française est nette ; là encore, la mélodie française attendit nettement la fin de l'époque allemande ; les essais de Gounod sur les poèmes romantiques n'ont pas vécu.

4° **Le Théâtre Musical.** Nous connaissons déjà la place de Bizet face à l'opéra allemand et à l'opéra italien, et nous avons dit ce que Debussy, avec « Pelléas et Mélisande », apporte de révolutionnaire à l'aube du XX^e siècle. Mais la réaction française la plus originale est sans doute la naissance de ***l'opérette.***

L'opérette naît sous le Second Empire.

Napoléon III et l'impératrice Eugénie, qui n'aimaient pas particulièrement la « grande musique », raffolèrent de ce genre léger et brillant que l'on pourrait définir ainsi : opéra-comique franchement gai où l'action bouffonne, irrésistible, et le dialogue l'emportent sur la musique. Celle-ci utilise des airs à couplets, proches de ce que nous appelons la chanson, et les danses.

L'opérette est l'expression de la gaieté en musique.

La parodie tient un grand rôle dans l'opérette, d'où l'importance du librettiste et de son entente avec le musicien. Certains livrets d'opérette sont des chefs-d'œuvre d'humour qui révélèrent des écrivains : le librettiste d'Offenbach, Henri Meilhac, fut reçu à l'Académie Française.

Trois musiciens illustrèrent l'opérette avec succès :

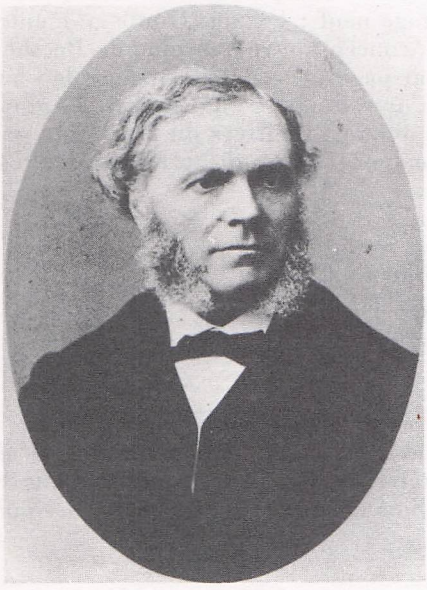
a) ***Offenbach*** (1819-1880). Plus de 100 opérettes, parmi lesquelles : *Orphée aux enfers*, *La Belle Hélène*, *La Vie Parisienne*, *La Fille du Tambour-Major*, *Les Contes d'Hoffmann* (opéra-comique).

b) ***Lecocq*** (1832-1918) : *La Fille de Madame Angot*, *Le Petit Duc.*

c) ***Messager*** (1853-1929) est un vrai poète : *Véronique* (commentaire : livre de 5^e, page 113). Grand chef d'orchestre, il assure le triomphe de « Pelléas et Mélisande ».

Citons encore **Audran** (*La Mascotte*), **Planquette** (*Les Cloches de Corneville*).

II. LES GRANDS ARTISANS DE CE RENOUVEAU.



César Franck. Bibliothèque de l'Opéra
(Cliché *Pic.*)

1° **CÉSAR FRANCK** (1822-1890) créa un enseignement de l'exemple. Autour de lui se groupèrent des disciples qui aimaient sa bonté, sa probité, sa sérénité, son amour du travail, sa foi d'artisan.

Successivement influencé par Beethoven, Wagner, Bach, il affirma une personnalité rayonnante qui engagea notre musique dans des voies à la fois nouvelles et traditionnelles.

a) Il renoua avec la *tradition des grands maîtres de l'orgue :* Bach fut son modèle. Ses *Chorals* pour orgue, son « *Prélude, choral et fugue* » pour piano remirent à l'honneur une science du contrepoint oubliée et que devaient reprendre ses disciples.

b) *Il repensa l'oratorio*, qui depuis Haendel et Haydn avait à peu près complètement disparu. Les « *Béatitudes* » commentent les huit paroles du Christ dans des pages mystiques et denses.

c) *Il a réhabilité aux yeux des Français la symphonie.* Sa « *Symphonie en Ré mineur* » demeure un chef-d'œuvre incompris en son temps.

César Franck exerça autour des années 1870 une influence paisible mais profonde sur un groupe important de musiciens, parmi lesquels :

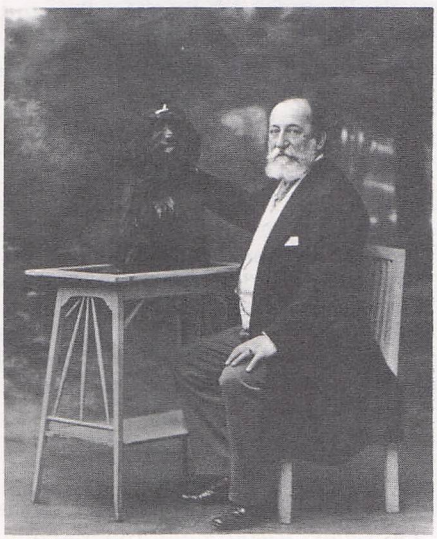
Chabrier (1842-1894) : *España*, *Le Roi malgré lui*, *Mélodies ;*

Duparc (revoir page 81) ;

Chausson (1855-1894) ;

Dukas (revoir page 95) dont il faut retenir, en dehors de l'*Apprenti Sorcier*, *Ariane et Barbe-Bleue*, drame lyrique, et *La Péri*, ballet ;

Vincent d'Indy (1851-1931) : *Symphonie Cévenole*, deux *Quatuors*, *Fervaal* (opéra) ; fondateur de la *Schola Cantorum* (1896), école qui enseignait un retour à la tradition grégorienne et palestrinienne, et qui favorisa une diffusion des œuvres des maîtres du Moyen-Age, de la Renaissance et du XVII^e siècle.



Saint-Saëns, par Nadar (1906)
(Cliché *Archives Photographiques.*)

2° **SAINT-SAËNS** (1835-1921) fonda en 1871 la Société Nationale de Musique, qui permit aux jeunes compositeurs français de faire jouer et connaître leurs œuvres.

Saint-Saëns a composé dans tous les genres : ses poèmes symphoniques (*La Danse Macabre*), ses opéras (*Samson et Dalila*), ses cinq symphonies, ses pièces de musique de chambre, d'une facture achevée, d'un classicisme rigoureux, qu'on écoute avec plaisir mais souvent sans enthousiasme, eurent peu d'influence sur les jeunes générations. Debussy disait de lui : « C'est l'homme qui sait le mieux la musique, du monde entier ». Ce qui ne veut pas dire qu'il voyait en lui le musicien le meilleur.

Edouard Lalo (1823-1892) son contemporain, a écrit un opéra *Le Roi d'Ys*, qui restera.

3° **GABRIEL FAURÉ** (1845-1924). « Son langage toujours modéré est un discours de bonne compagnie où l'on n'élève point la voix » (1).

Fauré a redonné à la musique le ton de la confidence : avec lui on tourne le dos au grand appareil romantique.

Il a excellé dans les genres d'intimité :

a) *la mélodie* (revoir page 87) ;

b) *la musique de piano* (revoir page 73) ;

c) *la musique de chambre*, dont un quatuor à cordes ;

d) *la musique de scène* pour *Pelléas et Mélisande*, quatre ans avant l'œuvre célèbre de Debussy, *Pénélope*.

Fauré a préparé Debussy. A certains sa musique semble sentimentaliste. Aux yeux des étrangers elle incarne le sens de toute musique française. Son *Requiem* suffit à lui donner place parmi les grands maîtres de l'époque.

Gabriel FAURÉ, par Nadar
(Cliché *Archives Photographiques.*)

III. LE MAITRE : CLAUDE DEBUSSY traduit dans son œuvre des impressions, des couleurs. C'est un peintre qui s'exprime par les sons et retient dans la nature les taches de couleur avant les traits qui cernent les formes. Il peint avec pureté. Sa musique semble échapper à toute construction (et pourtant quelle rigueur dans la forme !) : « c'est une architecture qui bouge à l'envers de l'eau, des nuages qui se construisent ou s'écoulent », dit le poète Jean Cocteau.

Il a retrouvé, comme les luthistes dans leurs improvisations, leurs préludes, le goût de l'accord juste, de la sonorité chatoyante. Alors qu'avec les romantiques le ton s'élevait, chez lui le ton s'apaise. Sa musique rapidement a dépassé les frontières : elle permit à tous de dire que la France avait retrouvé un musicien en celui qui aimait se faire appeler : « Claude de France ».

Debussy a dominé son époque : c'est un phare qui illumine et rayonne. Il prend place aux côtés de Bach, Mozart, Beethoven. Avec lui une époque prend définitivement fin (le règne romantique allemand) ; un langage nouveau apparaît, que les étrangers mettront longtemps à découvrir. Pour la France ce fut la naissance d'une génération ardente, l'apparition d'une foule de musiciens comme on n'en avait jamais connu à aucune époque : Roussel, Pierné, Schmitt, Ravel et, plus proche de nous, Honegger, Milhaud, Messiaen.

Claude DEBUSSY, par Nadar (1909)
(Cliché *Archives Photographiques.*)

Il suffit d'entendre trois de ses pièces pour sentir comment Debussy a rompu avec un passé dans lequel il étouffait et révélé des domaines encore insoupçonnés :

a) *Le Prélude à l'après-midi d'un Faune*, qui commente un texte de Mallarmé ; la musique ne décrit pas, « ce sont plutôt des décors successifs à travers lesquels se meuvent les désirs et les rêves du Faune dans la chaleur de cet après-midi ». L'orchestre retient son souffle, la flûte étire son indolente mélopée. Les instruments ne font plus corps comme dans l'orchestre classique ; ils vivent comme des branches dans la forêt, animés par une sève printanière ou automnale.

(1) *Encyclopédie des grands compositeurs* (Club Français du Livre).

b) *Le Quatuor à cordes* nous révèle des accords inhabituels. Debussy a inventé une nouvelle harmonie. Ses maîtres au Conservatoire l'admiraient tout en la condamnant, mais Debussy ne pouvait plus se contenter de l'harmonie classique enseignée dans les cours de composition. Il découvre de nouveaux accords, des façons inattendues de les enchaîner, il crée des modes. Avec lui un autre univers sonore se construit, sans tourner le dos cependant aux ressources accumulées par le passé.

c) *Pelléas et Mélisande.* C'est l'opéra du XX^e siècle (1902), une réponse, après celles de Monteverdi, Mozart, Wagner, à l'éternelle question : comment faire parler les chanteurs ou chanter les acteurs ? La clarté de son récitatif permet d'abord à tout spectateur de saisir parfaitement les paroles et de se passer de livret. De plus, l'orchestre ne couvre jamais les voix, mais dialogue plutôt avec elles, laissant souvent le texte à découvert. Pour les voix, il bannit sans faiblesse les airs, les trilles, les vocalises, et réduit les tessitures. Après quelques minutes d'audition on a l'impression d'un grand naturel. Avec Pelléas, Debussy « indiqua la voie du salut à ses contemporains égarés dans le sillage de Wagner ou de Puccini » (Inghelbrecht).

L'art de Debussy ne se compare à aucun autre. Il grandit avec les années. On découvre à peine ce qu'il apporte à l'humanité. Il n'est pas de compositeur au XX^e siècle qui ne doive quelque chose à ce maître dont un critique disait à propos de *Pelléas et Mélisande :* « Aujourd'hui ou demain cette musique s'imposera. C'est affaire de temps, de peu de temps ».

Avec Debussy on aborde réellement le XX^e siècle. L'histoire du XIX^e siècle s'achève, comme celle du XVIII^e s'achevait avec Beethoven. L'un et l'autre sont des charnières et des points de départ : Ravel, Schmitt, Roussel seront portés par l'élan de ce renouveau.

N'OUBLIONS PAS TOUT

1. — *Dans quels genres s'affirme le renouveau français ?*
2. — *Définissez l'opérette par rapport à l'opéra-comique.*
3. — *Citez trois opérettes d'Offenbach.*
4. — *Qu'est-ce que la Schola Cantorum ?*
5. — *Comment se manifesta l'influence de Franck ?*
6. — *Citez trois œuvres importantes de Debussy.*
7. — *Citez plusieurs points qui dans l'opéra de Debussy s'opposent radicalement à l'opéra de Wagner.*
8. — *Donnez les noms de cinq compositeurs français après Debussy.*

Autographe de DEBUSSY. Bibliothèque de l'Opéra *(Cliché Pic.)*

Debussy : *France* *1862-1918*

La Fille aux cheveux de lin
La Cathédrale engloutie

LE COMPOSITEUR. Né au foyer d'un boutiquier de Saint-Germain-en-Laye, près de Paris, Claude Debussy, après d'excellentes études musicales, obtint le Grand Prix de Rome avec sa cantate « *L'Enfant Prodigue* ». Ses principales œuvres sont : *Pelléas et Mélisande* (opéra), *La Demoiselle Elue* (cantate), *Le Martyre de Saint Sébastien* (musique de scène), *Prélude à l'après-midi d'un faune*, *La Mer* (poèmes symphoniques), des mélodies, des pièces pour piano, dont les *Préludes*, un quatuor à cordes, etc. Il mourut en 1918, dans un Paris endeuillé par la guerre, après une existence recluse consacrée au travail.

1.— *Retrouvez tout ce que nous avons dit de Debussy au cours des chapitres de ce livre.*

2.— *Pensez-vous que Debussy ait pu être conquis par la musique de Moussorgsky?*

LES PRÉLUDES.

Ils forment deux livres de douze pièces chacun. Chaque pièce est un petit poème dont le titre n'est donné qu'à la fin ou à la table des matières. Ainsi le titre n'apparaît-il que comme un prétexte qui mit en mouvement l'inspiration créatrice du compositeur.

3.— *Connaissez-vous d'autres Préludes? De qui? Quel sens a alors le mot « Prélude »?*

1° **La Fille aux cheveux de lin** (du Ier livre).

Debussy n'a pas voulu décrire. Suivez le thème principal.

4.— *Remarquez les notes de ce thème. Elles forment les notes d'un accord arpégé de quatre sons, dit de « septième ». Pourquoi?*

Après une seconde idée, le premier thème revient, prolongeant la poésie, et tout se perd comme dans un rêve.

Mais, dans un rêve, les mêmes idées fugitives ne reviennent-elles pas souvent sous des aspects divers ? C'est ce qui se passe ici. Trois fois le thème principal revient. Chaque fois nous le retrouvons identique mélodiquement, avec l'impression d'un changement : c'est l'accompagnement, la robe sonore qui se renouvelle.

5.— *Ecoutez une seconde fois.*

6.— *Comment est traité ce thème la troisième fois?*

C'est toujours la même fille aux cheveux de lin, mais les visions poétiques passent.

« Sur la luzerne en fleurs assise,
Qui rêve dès le frais matin ?
C'est la fille aux cheveux de lin. »

(Leconte de Lisle.)

2° **La Cathédrale engloutie** (du Ier livre).

Elle évoque la légende de la ville d'Ys, cité bretonne engloutie par les flots il y a quinze siècles. Les marins racontent que, par grandes tempêtes, les cloches de la cathédrale se font entendre.

7.— *Un opéra repose également sur cette légende. Quel est-il? De qui est-il?*

« Pelléas et Mélisande », de Claude DEBUSSY. Décor de Jusseaume
Bibliothèque de l'Opéra (Cliché *Pic.*)

DEUXIÈME PARTIE

Le Langage Musical

par le solfège
le chant
la construction de phrases

STENKA RASINE

Adaptation française
de Maurice BOITEL

2. Pour sceller une alliance
Avec l'âpre et fière Volga
Stenka jette au fleuve immense
La princesse Miarka
} *bis*

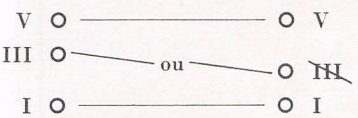
3. Dans les eaux elle succombe,
Et bientôt le grand Stenka
Voit s'enfuir, blanche colombe,
La princesse Miarka.

Majeur ou mineur

① *A la fin du chant, à partir du dernier son, chantez un accord parfait (I (III), V). Est-il majeur ou mineur?*

② *Sommes-nous en mode majeur ou en mode mineur?*

③ *Qu'est-ce qui différencie le majeur du mineur?*



Degrés : Chiffres romains, I, III, V, etc.

Quelle gamme ?

④ *A la fin d'un des couplets, chantez la tonique. Quelle est la note tonique? Dans quelle gamme est écrit ce chant?*

⑤ *Ecrivez sur une portée les notes de cette gamme. Indiquez par 2 ou 2̸ les intervalles de un ton ou un demi-ton qui séparent chaque note.*

⑥ *Par quelle note commence ce chant? Quelle est-elle par rapport à la tonique?*

Intervalles de seconde

Seconde majeure : 1 ton, chiffrage 2.

Seconde mineure : $\frac{1}{2}$ ton, chiffrage 2̸.

Les notes

⑦ *Sans chanter, lire les notes rapidement. Les relire en les groupant par périodes (suivre les liaisons).*

⑧ *L'air étant su, chantez-le avec les notes.*
Même exercice en battant la mesure. Même exercice par cœur.

Intervalles : chiffres arabes, 2, 2̸, 3, etc.

LE MODE MAJEUR

Lecture rapide :

①

Intonation :

Exercices collectifs et individuels.

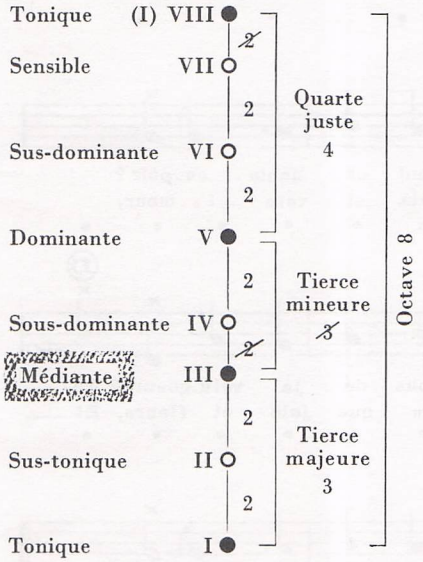
Changez souvent de tonique.

a) I III V *d)* V I III
b) V III I *e)* III V I
c) III I V *f)* I V III

Dictée :

Le maitre chante ou joue une formule ; les élèves la répètent ou l'écrivent avec les chiffres.

Même exercice en phonomimie.



— Chantez dans ce mode majeur à partir de toniques différentes.
— Montez et descendez ce mode en prenant successivement comme tonique : DO, RÉ, MI, et en disant le nom des notes.

Un mode est un ensemble de sons (généralement huit) à fonctions précises (tonique, dominante, etc.) et formant entre eux des intervalles déterminés (seconde, tierce, etc.).

Intonation : En suivant sur l'échelle ci-contre, chantez les phrases suivantes :

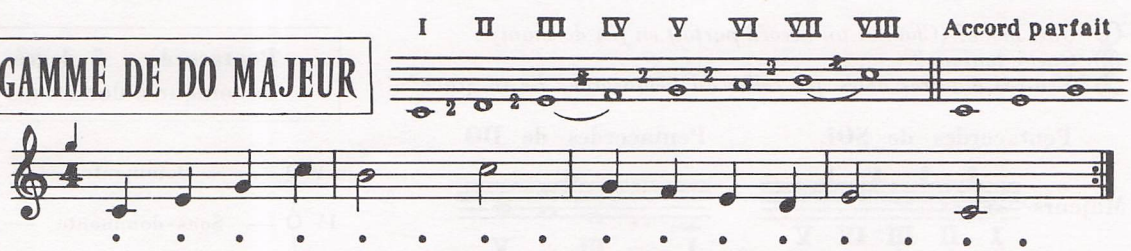
g) I V III II I *h)* I III V VIII VII VIII
i) VIII VII VIII V IV II *j)* V VI VII VIII I
k) V IV III V I *l)* III II IV III V I

Questions : ① *Combien de degrés dans le mode majeur ?*
② *Comment se nomment les intervalles entre deux degrés consécutifs ?*
③ *Entre quels degrés sont placés les demi-tons ?*
④ *Comment est la médiante par rapport à la tonique ?*
⑤ *En mineur, un degré au moins n'aurait pas la même place ; lequel ?*

Un mode est majeur lorsque sa médiante se trouve à deux tons de la tonique, avec laquelle elle forme un intervalle de tierce majeure.

On peut chanter un mode à partir de n'importe quelle note prise comme tonique. On obtient ainsi les *gammes*.

LA GAMME DE DO MAJEUR

② 

Une gamme est l'ensemble des notes d'un mode dans un ton donné.

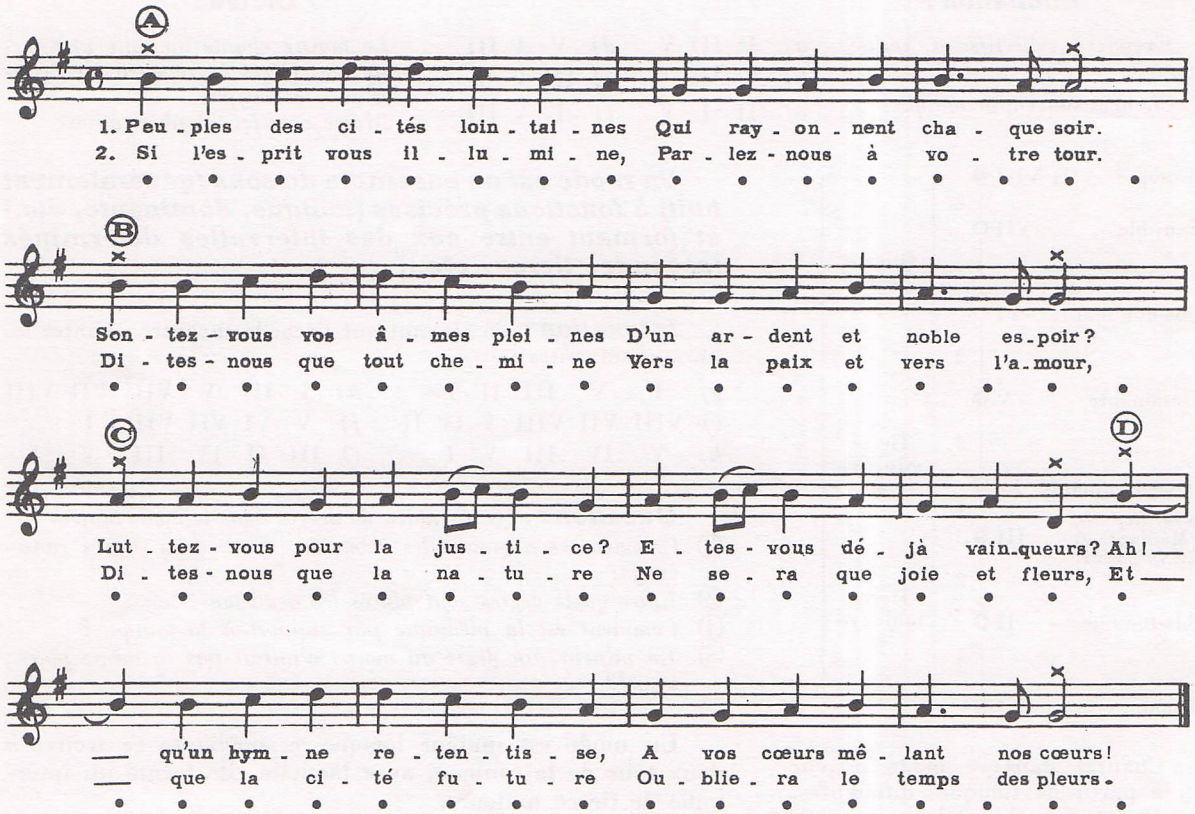
Exercices : **101. Recopiez ② en chiffrant tous les intervalles (2, 2, 3, 3, 4).**
102. Recopiez ② en chiffrant le degré de la 1re note de chaque mesure.

LE PENTACORDE MAJEUR

HYMNE A LA JOIE

(du 4e mouvement de la IXe Symphonie)

BEETHOVEN
Paroles de Maurice BOUCHOR



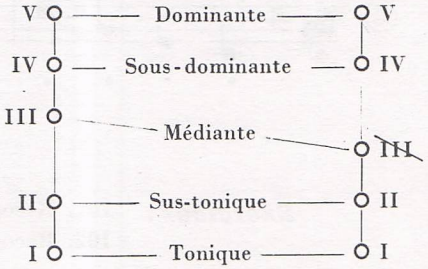
(Extrait de M. Bouchor, « Nouvelles chansons pour les enfants », avec autorisation des Editions Philippo, *Paris.)*

① *Quel mode? (Chantez un accord parfait en fin de chant).*
② *Quelle tonique?*
③ *Y a-t-il d'autres notes que celles du pentacorde? Le ré grave?*

Pentacordes de SOL **Pentacordes de DO**

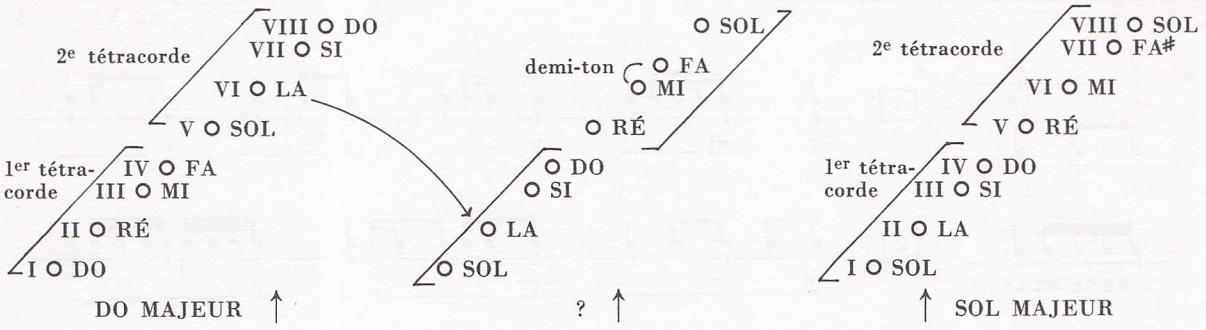
Exercice : **103. Avec des dièses, écrivez les pentacordes majeurs de Ré, La et Mi.**

Pentacorde : 5 degrés de tonique à dominante



LES DEUX TÉTRACORDES D'UNE GAMME MAJEURE

Observez les trois échelles ci-dessous. On passe de la gamme de DO majeur à celle de SOL majeur. Comment cela ?



① L'échelle du mode majeur se divise en deux parties identiques appelées *tétracordes*. Chaque tétracorde (tétra = quatre) comprend 4 sons disposés ainsi :

I II III IV et V VI VII VIII
2 2 𝄿 2 2 𝄿

(2 tons et 1 demi-ton)

Les deux tétracordes se chantent de la même façon ; le second commence une quinte plus haut.

Ainsi, pour la gamme de DO majeur :

② Comme les deux tétracordes sont identiques, on peut prendre le second comme point de départ d'une autre gamme. Ainsi la gamme de DO engendre la gamme de SOL : le deuxième tétracorde de DO devient le premier de SOL.

Prolongeons vers l'aigu pour obtenir le second tétracorde : nous n'obtenons pas un tétracorde identique, le demi-ton MI-FA est mal placé.

③ Telle qu'elle se présente ainsi la gamme obtenue ne constitue pas le mode majeur d'UT, mais un autre mode (mode de SOL) avec sous-tonique. Pour avoir le mode d'UT, il faut élever le septième degré à l'aide d'un dièse, qui, placé devant lui, rétablit l'ordre des tons et des demi-tons :

1 (RÉ-MI) 1 (MI-FA♯)
½ (FA♯-SOL)

FA♯ est alors sensible de SOL. On obtient la gamme de SOL majeur avec deux tétracordes identiques.

La gamme de SOL Majeur a un dièse (FA♯). FA♯ est note sensible de cette gamme.

Remarque : Le deuxième tétracorde de la nouvelle gamme n'est pas le premier tétracorde de la gamme primitive. Comparez. Il n'y a pas permutation de tétracordes, mais gamme nouvelle à partir du second tétracorde primitif que l'on prolonge.

Ne confondez pas tétracorde et pentacorde.

CANON **DO majeur** ou **SOL majeur**

Accords entendus
lorsque l'on chante le canon ci-dessus à trois voix, en DO ou en SOL.

Exercices :

104. Ecrire le canon ci-dessus en remplacant chaque premier temps de mesure par 2 croches (♩♫) . DO majeur.

105. Meme exercice, mais avec (♩.♫). SOL majeur.

106. Refaire le tableau du haut de la page en partant de la gamme de SOL majeur Quelle nouvelle gamme obtiendrez-vous ?

RYTHMES BINAIRES

Exercices :

1° Enchaînez les formules ci-dessous en descendant, en montant, en les mêlant.

2° Même exercice sur des quintes : I —> V ou V —> I

ÉCHOS DE GÉORGIE

NOTRE GAMME

BEETHOVEN

BERCEUSE DU BÉAI

(♫♫ = ♫ ♫)

Traduction : Dors, dors, mon petit,
Bientôt le sommeil viendra
Et Petit Pierre s'endormira.
Et din dan cabriole
Va devant, va derrière,
Tourne, tourne et chasse les oies.

LES GAMMES MAJEURES AVEC DIÈSES

Observez le tableau ci-dessous :

2e tétracorde	VIII	DO	○	sol	ré	la	mi	si	fa♯	do♯
	VII	SI	○	fa♯	do♯	sol♯	ré♯	la♯	mi♯	si♯
	VI	LA	○	mi	si	fa♯	do♯	sol♯	ré♯	la♯
	V	SOL	○	ré	la	mi	si	fa♯	do♯	sol♯
1er tétracorde	IV	FA	○	do	sol	ré	la	mi	si	fa♯
	III	MI	○	si	fa♯	do♯	sol♯	ré♯	la♯	mi♯
	II	RÉ	○	la	mi	si	fa♯	do♯	sol♯	ré♯
	I	DO	○	sol	ré	la	mi	si	fa♯	do♯
				1♯	2♯	3♯	4♯	5♯	6♯	7♯

1° On obtient ces gammes par enchaînement des tétracordes. Le deuxième tétracorde d'une gamme ascendante devient le premier tétracorde de la gamme suivante.

2° Les gammes s'enchaînent de quinte en quinte.

3° Toute gamme comprend les mêmes notes et les mêmes altérations que la précédente, plus un dièse sur la sensible.

La sensible d'une gamme avec dièses porte toujours un dièse.

Ce dièse est le nouveau et dernier dièse.
La note qui le suit (½ ton plus haut) donne le nom de la gamme.

Les sensibles donnent l'ordre des dièses: FA DO SOL RÉ LA MI SI

Soit la gamme de MI majeur (4♯). Dans le tableau ci-dessus, en regardant de bas en haut, on trouve fa♯, sol♯, do♯, ré♯. Prenons la ligne des sensibles jusqu'à la colonne de la gamme de MI. On retrouve les mêmes dièses, mais dans l'ordre connu : fa♯, do♯, sol♯, ré♯.

Comment trouver une gamme, connaissant ses dièses?

Ex. : 5 dièses

1° Prendre les dièses dans l'ordre :
fa♯ do♯ sol♯ ré♯ la♯

2° Retenir le dernier dièse (VII)
la♯ = sensible

3° Monter d'une note (1 demi-ton) pour avoir la tonique :
LA♯ → SI

Gamme de SI majeur

Remarque : **Dans la recherche des toniques on peut trouver une tonique portant déjà un dièse. C'est le cas des deux dernières gammes : FA♯ et DO♯.**

Comment trouver les dièses d'une gamme majeure?

Ex. : Gamme de RÉ majeur.

1° Chercher la sensible (1 demi-ton plus bas) :
RÉ → sensible DO♯

2° Prendre les dièses dans l'ordre jusqu'à cette sensible :
fa♯ do♯

3° Ces dièses donnent les dièses de la gamme.

2 dièses

Exercices : ① *Donnez l'ordre des dièses.*
② *Une gamme a 3 dièses. Quels sont ces dièses?*
③ *SOL majeur : sensible?*
④ *Quelle est la gamme qui a pour sensible sol♯?*
⑤ *Une gamme a 6 dièses. Quelle est cette gamme?*
⑥ *Quels sont les dièses de MI majeur?*

DANS TOUS LES TONS MAJEURS AVEC ♯

I V III IV II I VIII VII VIII VI V I

a) *Chantez la phrase chiffrée ci-contre : un son par pulsation.*

Les huit mélodies ci-contre sont huit *transpositions* de la mélodie chiffrée ci-dessus. Nous avons donc huit fois le même air, mais dans huit gammes différentes.

b) *Chantez* ② *avec une note sur deux.*

c) *Chantez* ③ *avec une note sur trois.*

d) *Chantez* ④ *avec une note sur quatre.*

e) *Chantez* ⑤ *en mesure à 4 temps, puis à 3 temps.*

f) *Chantez* ⑥ *avec* 𝅗𝅥 *sur tonique et sur dominante.*

g) *Chantez* ⑦ *avec* 𝅗𝅥 *sur les notes séparées par 1 demi-ton.*

h) *Chantez* ⑧ *avec sur toutes les notes.*

Exercices : **107. Ecrire e) en mesure à 3 temps.**
108. Ecrire g) en chiffrant tous les intervalles sauf les intervalles de secondes.
109. Ecrire h).
110. Ecrire la phrase suivante en RÉ majeur et en MI majeur : chiffrez les intervalles : V III I II VII I VIII V VI VII I.

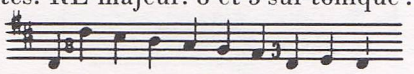
INVENTIONS MÉLODIQUES

8 notes. DO majeur. 3 et 5 sur tonique :

⑨

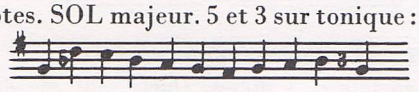
10 notes. RÉ majeur. 8 et 3 sur tonique :

⑩



11 notes. SOL majeur. 5 et 3 sur tonique :

⑪



Exercices : **111. Ecrire ⑨ en LA majeur.**
112. Ecrire ⑩ en MI majeur.
113. Inventez un « contrepoint » de 9 notes. DO majeur. 5 et 8 sur tonique.
114. 9 notes. MI majeur. 8 et 3 sur tonique.

Règles pour la construction de phrases à la manière du contrepoint.

1. Respecter le nombre de pulsations, de notes, ou de mesures demandé.
2. Commencer et finir par la tonique si rien n'est précisé.
3. Ne pas répéter deux fois de suite la même note.
4. Ne pas répéter de fragments mélodiques.
5. Procéder par mouvement conjoint ; n'utiliser que les intervalles indiqués. Chiffrer les intervalles autres que ceux de secondes.
6. La mélodie ne fait pas d'arpège : pas de mouvements disjoints successifs.

Par analogie avec les règles du contrepoint dans l'étude de l'harmonie, nous appellerons ces phrases « contrepoints ». (Cf. Livre II, p. 20.)

CHORALS de BACH dans les principaux tons majeurs avec dièses.

SOL majeur — Oratorio de Noël, nº 59

RE majeur — Oratorio de Noël, nº 9

Voir Livre de 5e, page 99, un choral voisin de celui-ci, mais en DO majeur.

LA majeur — Oratorio de Noël, nº 46

Chantez ces chorals en battant la mesure. Respectez les points d'orgue (𝄐) en suspendant la battue de la mesure.

SI majeur

Exercices : **115. Ecrire le choral ③**

en SI majeur

FA♯ majeur

116. Ecrire le choral ①

en FA♯ majeur

LES SIGNES

𝄐 Point d'orgue ou point d'arrêt :

— placé sur une note, on prolonge le son : point d'orgue

— placé sur un silence, on prolonge le silence : point d'arrêt

Reprises

On reprend au début. A + A

On reprend la partie comprise entre les 2 signes. A + B + B

Da Capo (D.C).

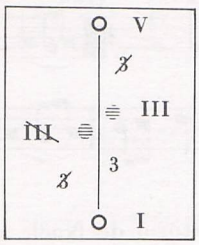
On reprend au début pour s'arrêter au mot FIN. A + B + A

Renvoi

Au second signe, on reprend au premier, pour terminer au mot FIN. A + B + C + B

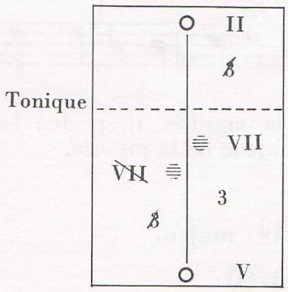
ACCORDS DE TONIQUE ET DE DOMINANTE

Fonctions des degrés



L'accord de tonique installe la tonalité.

Exercice : **117. Ecrire les diverses positions des accords de tonique des gammes de MI majeur, RÉ majeur, SI majeur, FA♯ majeur, Do♯ majeur.**



L'accord de dominante groupe les degrés de demi-repos mélodiques.

Exercices : **118. Ecrire les diverses positions des accords de dominante des gammes de SOL majeur, LA majeur, MI majeur.**

119. Ecrire les accords de la ligne ci-dessous groupés par deux. Au-dessus de chaque groupe indiquez la gamme : au-dessous de chaque accord indiquez sa nature : T ou D.

1° ***La tonique est le degré principal, l'aimant auquel tout revient. Une gamme porte le nom de sa tonique.***

2° ***La médiante indique le majeur et le mineur.***

3° ***La dominante est le second pôle attractif après la tonique ; la mélodie prend appui sur l'une et sur l'autre.***

Changement de position. — Les notes d'un même accord peuvent se disposer de diverses manières, la note de base de l'accord (ici la tonique) occupant toujours la position la plus basse.

Quatre positions de l'accord de Do — Quatre positions de l'accord de La

1° ***La dominante est aussi le degré principal*** du **demi-repos *mélodique*.** Elle est la troisième note de l'accord de tonique, mais note de base de l'accord de dominante qui groupe des degrés (V, VII, II) ayant même fonction.

Exemple de demi-repos sur V : Choral de Bach ③, page 121 deuxième phrase (tonique LA ; demi-repos sur MI).

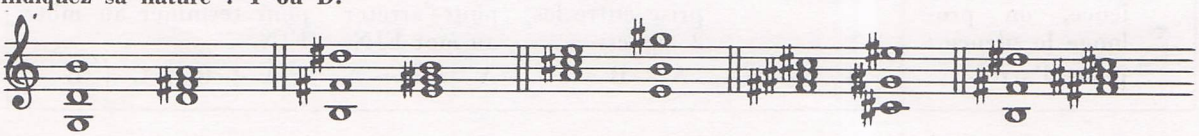
2° ***Le 7e degré est un degré*** de **demi-repos.** En majeur, sensible à un demi-ton de la tonique, il est attiré par celle-ci. En mineur, il est soit sous-tonique (l'accord de dominante est alors mineur), soit sensible.

Exemple de demi-repos sur VII : Stenka Razine, page 114 première phrase (tonique SOL ; demi-repos sur FA♯).

3° ***La sus-tonique, de façon moins catégorique que la dominante, permet également*** le **demi-repos.**

Exemple de demi-repos sur II : Choral de Bach ①, page 121 troisième arrêt (tonique SOL ; demi-repos sur LA).

Attention. — Un même accord, selon la gamme, est accord de tonique ou accord de dominante. Ainsi SOL-SI-RE est accord de dominante de DO majeur et accord de tonique de SOL majeur.



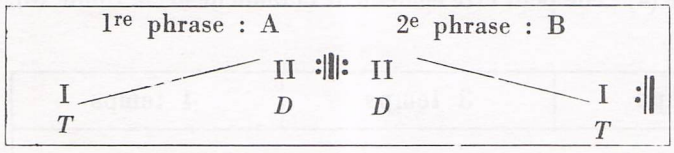
ANALYSE MÉLODIQUE

Forme d'un chant

Analyser mélodiquement un chant, c'est trouver ses diverses phrases et déterminer les degrés sur lesquels se font les départs et les repos.

FREUNDE, LASST UNS FROHLICH LOBEN WOLTERS

Ce chant en DO majeur comprend deux phrases répétées. La première marque un repos sur RÉ (sus-tonique). La seconde conclut à la tonique.

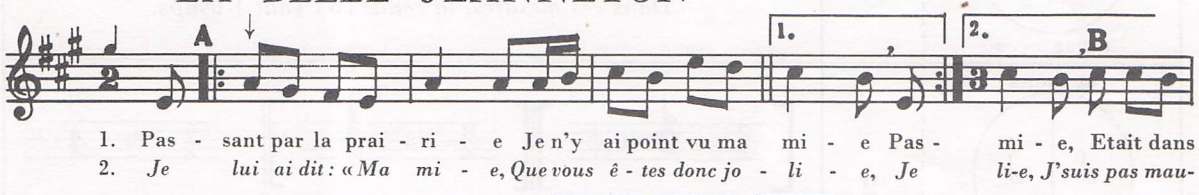


Indiquons par T ou D à quel accord (Tonique, ou Dominante) appartiennent les degrés trouvés.

Tout demi-repos sur V, VII ou II, peut être soutenu par l'accord de dominante.

Ecoutez, si possible, au piano les accords qui soutiennent début et fin de phrases.

LA BELLE JEANNETON

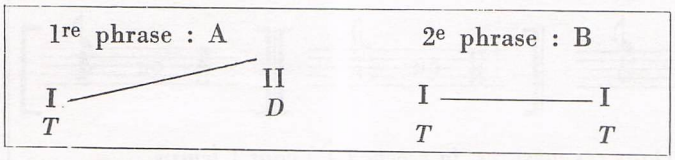


1. Pas - sant par la prai - ri - e Je n'y ai point vu ma mi - e Pas - mi - e, Etait dans
2. *Je lui ai dit : « Ma mi - e, Que vous ê - tes donc jo - li - e, Je li-e, J'suis pas mau-*

le val - lon, ma tant bel-le Jean - ne - ton, E - tait dans - ton.
vais gar - çon, ma tant bel-le Jean - ne - ton, J'suis pas mau- - ton.

3. Répondez, je vous prie,
Voulez-vous qu'on nous marie ?
Que d'bonheur nous aurons,
Ma tant belle Jeanneton ! »

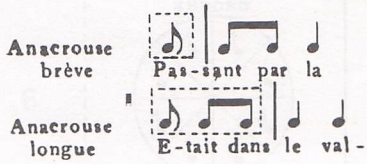
4. Elle a rougi, ma mie,
Etait encor plus jolie,
Mais ell'n'a pas dit non
Ma tant belle Jeanneton.



L'anacrouse

Ce chant ne commence pas sur le temps fort (↓). Celui-ci est précédé d'une note dite *anacrouse*.

L'anacrouse, note ou groupe de notes avant le temps fort, peut être brève ou longue. (C'est le cas de la deuxième phrase.)



Exercices :

120. **Analyse mélodique et forme de « Au clair de la lune » : Indiquez les accords auxquels appartiennent les degrés trouvés.**

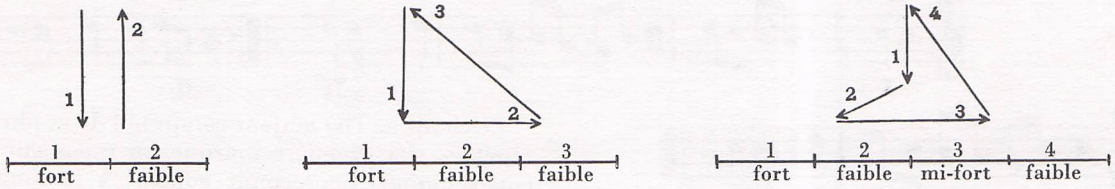
121. **Analyse mélodique et forme de l'« Hymne à la Joie », page 116. Indiquez les accords.**

122. **Indiquez sur quels degrés et quels accords se font les quatre demi-repos du choral ②, page 121 (notes marquées d'une croix).**

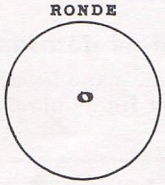
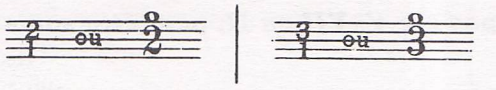
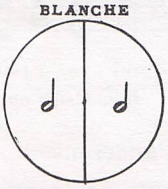
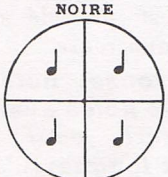
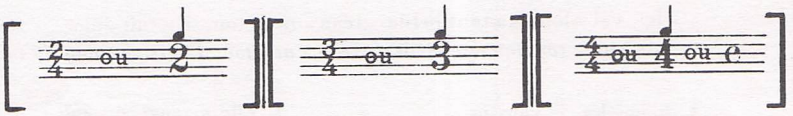
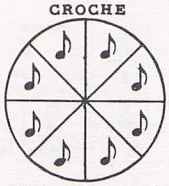
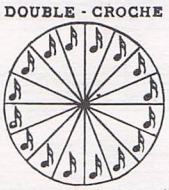
LES MESURES SIMPLES

1° Les mesures sont généralement à 2, 3, ou 4 temps. Il existe aussi des mesures à 1, 5, 6, 7 temps. Elles sont peu usitées.

2° ***Le 1er temps d'une mesure est fort, les autres sont faibles ou mi-forts.***



3° L'unité de temps est généralement la noire (♩) ; elle peut être également la blanche (𝅗𝅥) la ronde (𝅝), la croche (♪) et même la double croche (𝅘𝅥𝅯).

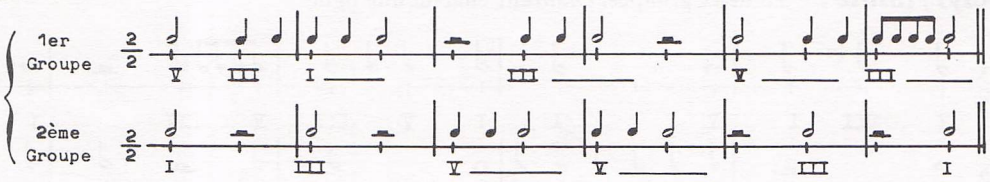
Unité de temps	Chiffre unitaire	2 temps	3 temps	4 temps
RONDE  PAUSE	1			
		Dans ces mesures, la ronde (𝅝) vaut 1 temps.		
BLANCHE  DEMI PAUSE	2			
		Dans ces mesures, la blanche (𝅗𝅥) vaut 1 temps.		
NOIRE  SOUPIR	4			
		Dans ces mesures, la noire (♩) vaut 1 temps.		
CROCHE  DEMI-SOUPIR	8			
		Dans ces mesures, la croche (♪) vaut 1 temps.		
DOUBLE-CROCHE  QUART DE SOUPIR	16			
		Dans ces mesures, la double croche (𝅘𝅥𝅯) vaut 1 temps.		

Les mesures les plus usitées sont encadrées d'un trait gras.

LES MESURES SIMPLES A 2 TEMPS

Mesure à $\frac{2}{2}$ ou $\frac{\mathbf{d}}{2}$

Polyrythmie :



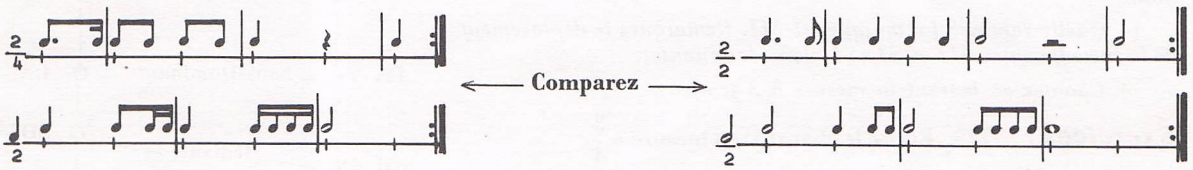
Exercice : **123. Ecrire cette polyrythmie sur deux portées en LA majeur.**

MELCHIOR ET BALTHAZAR

1. Mel - chi - or et Bal - tha - zar sont par-tis d'A - fri - que, sont par-tis d'A-
2. *Ar - ri - vés à Beth - lé - em, ils défir'nt leurs man - nes, ils défir'nt leurs*

fri - que, Mel - chi - or et Bal - tha - zar sont par - tis d'A-frique a - vec le Roi Gas - pard.
man - nes, Ar - ri - vés à Beth - lé - em ils défir'nt leurs mannes et leurs man-ne - quins.

Exercice : **124. Ecrire ce chant en mesure à $\frac{2}{4}$ (les blanches deviennent noires, les noires deviennent croches, les croches doubles-croches).**



LE ROY HENRY

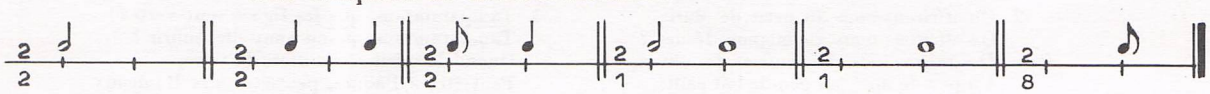
1. Si le Roy m'a_vait don_né Pa-ris sa grand' vil_le, Et qu'il
2. Or le Roy n'a pas don_né Pa_ris sa grand vil_le, Mais il

m'eût fal_lu quit_ter l'a_mour de ma mi - e, J'au-rais dit au Roy Hen_ry: Re_pre_
m'a fal_lu quit_ter l'a-mour de ma mi_e, Et j'ai dit au Roy Hen_ry: Lais_sez-

nez vo_tre Pa_ris, J'ai-me mieux ma mie, ô gué, J'ai_me mieux ma mi_e!"
moi mou_rir i_ci, J'ai per_du ma mie, ô gué, J'ai per_du ma mi_e!"

Exercices : **125. Ecrire ce chant en mesure à $\frac{2}{4}$ et en LA majeur.**

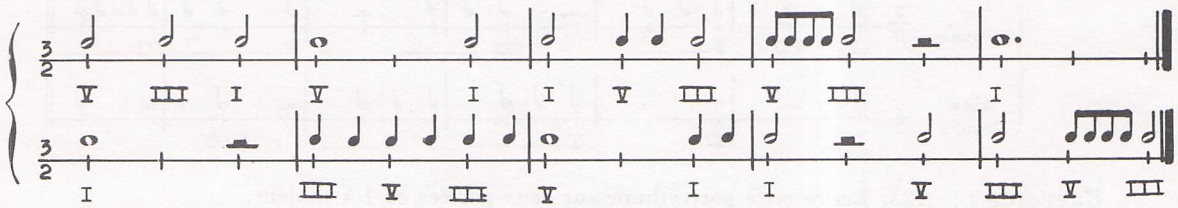
126. Complétez les mesures suivantes.



LES MESURES SIMPLES A 3 TEMPS

Mesures à $\frac{3}{2}$ ou $\frac{3}{3}$

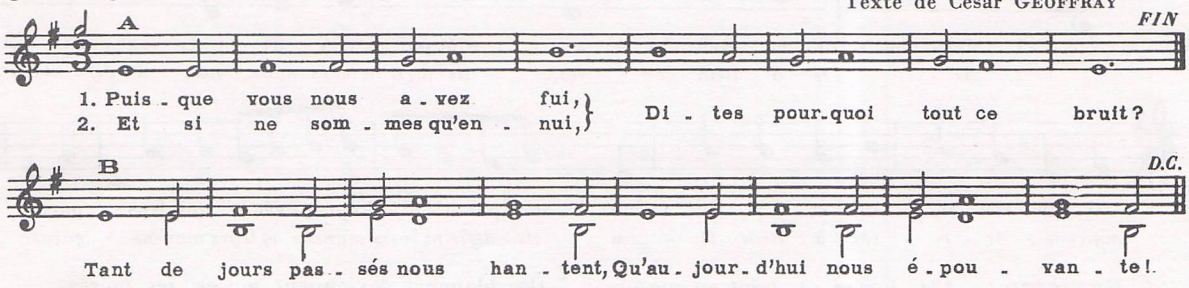
① ***Polyrythmie :*** en deux groupes, chantant chacun une ligne.



Exercice : **127. Ecrire cette polyrythmie sur deux portées en MI majeur.**

② **PUISQUE VOUS NOUS AVEZ FUI**

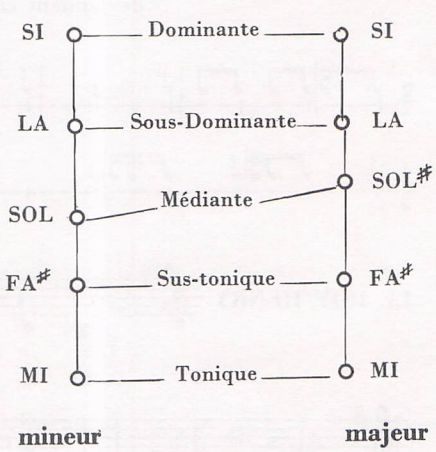
ENCINA (Espagne), XVI^e^ siècle
Texte de César GEOFFRAY



a) *Majeur ou mineur? Chantez l'accord parfait en fin de chant.*

b) *Quelle gamme? La tonique est MI. Remarquez le déplacement de la mélodie entre MI et SI (SI, donc dominante).*

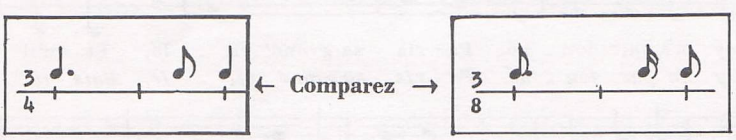
c) *Chantez en battant la mesure à 3 temps.*



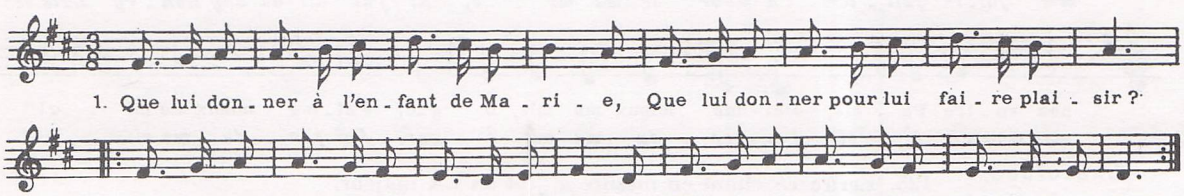
Une seule note diffère

Exercices : **128. Ecrire le chant ② en mesure à $\frac{3}{4}$.**

129. Ecrire le chant ③ en mesure à $\frac{3}{4}$.



③ **EL NOI DE LA MARE**



2. Qu'offrirons-nous au petit de Marie
Qu'offrirons-nous au mignon Jésuet ?
Des raisins secs, des œufs et des olives,
Un peu de miel, un peu de lait caillé.

3. Tampatamtam, que les figues sont vertes !
Tampatamtam, quand vont-elles mûrir ?
Quand le soleil réchauffera la terre,
Peut-être à Pâques, peut-être aux Rameaux.

LE PENTACORDE MINEUR

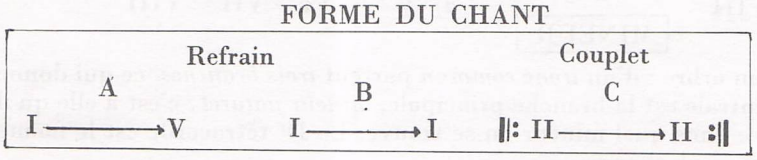
Pour chanter juste, il faut :

1° Trouver le mode et le ton ;
2° Prendre la tonique ;
3° Installer le ton en chantant l'accord parfait ;
4° Monter et descendre le pentacorde ;
5° Entendre toujours les degrés principaux.

① TE VOLI DOUNA (Provence)

2. Uno violeto
Que i'aje de cougueto.

FORME DU CHANT

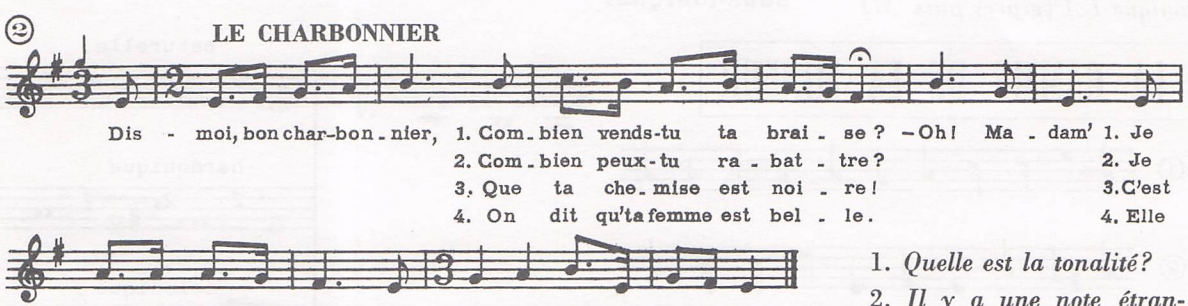


1. *Quelle tonalité?*

2. *Le couplet utilise une note de plus que le pentacorde. Laquelle? Quel degré?*

Exercice : **130. Ecrire les pentacordes mineurs de FA♯, DO♯, SOL♯.**

② LE CHARBONNIER



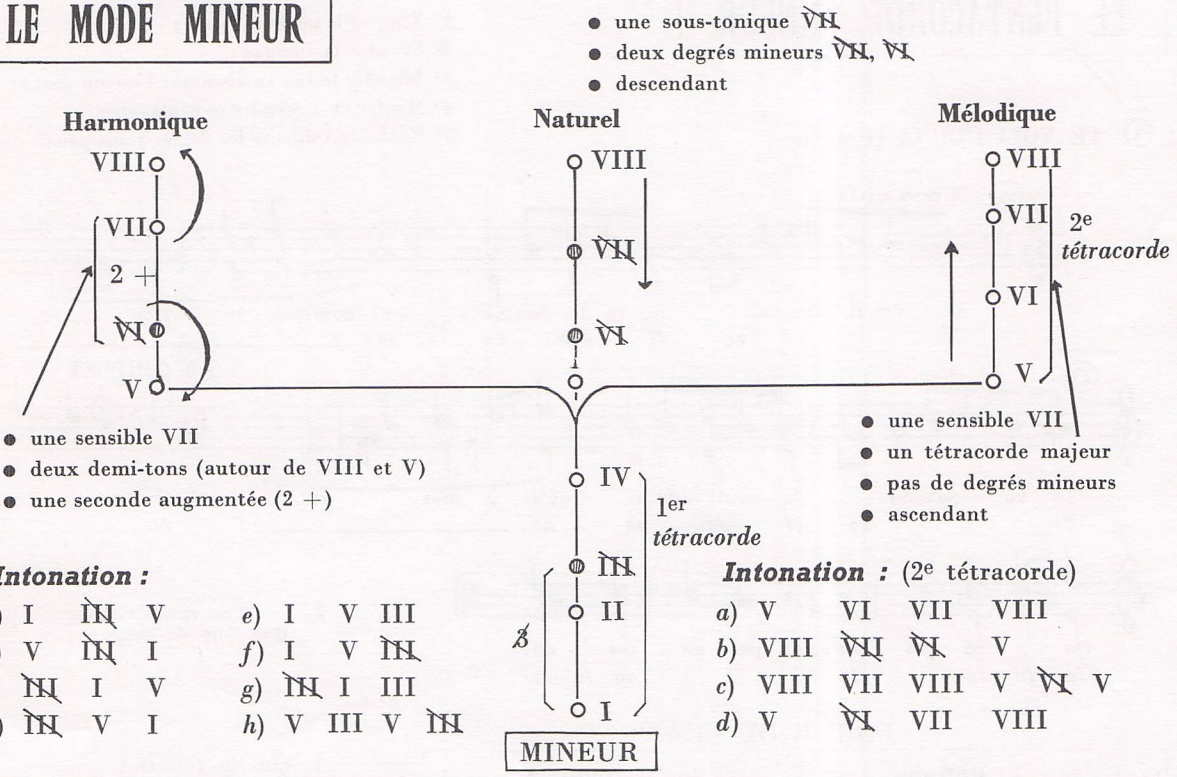
1. *Quelle est la tonalité?*

2. *Il y a une note étrangère au pentacorde. Laquelle?*

3. *Etablissez la forme de ce chant (3 phrases).*

Exercices : **131. Ecrire sur le pentacorde de MI mineur deux « contrepoints » de 9 notes avec 3 et 5.**
132. Ecrire sur le pentacorde de LA mineur deux « contrepoints » de 7 notes avec 3 et 5.
133. Ecrire « Le Charbonnier » en mesures à 3/2 et 2/2.

LE MODE MINEUR



Intonation :

a) I III V
b) V III I
c) III I V
d) III V I
e) I V III
f) I V III
g) III I III
h) V III V III

Intonation : (2e tétracorde)

a) V VI VII VIII
b) VIII VII VI V
c) VIII VII VIII V VI V
d) V VI VII VIII

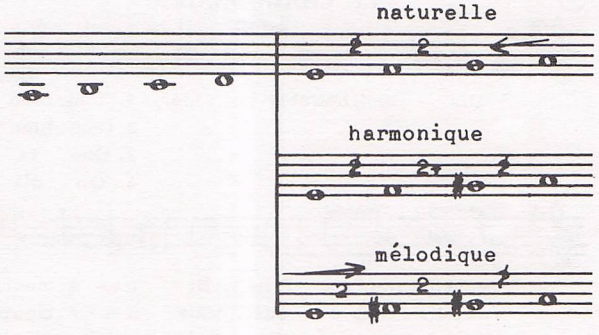
Le mode mineur se compare à un arbre : d'un *tronc commun* partent *trois branches*, ce qui donne trois aspects du mode. La branche centrale est la branche principale, *mineur naturel ;* c'est à elle qu'il faut toujours revenir pour reconnaître dans quel mineur on se trouve. Le 1er tétracorde est le même pour les trois formes, le 2e tétracorde seul change.

Chantez en mineur en passant d'une échelle à une autre. Changez de tonique.

Chantez en prenant comme tonique LA (grave) puis MI.

Un mode est mineur lorsque sa médiante se trouve à un ton et demi de la tonique, avec laquelle elle forme un intervalle de tierce mineure. Les 6e et 7e degrés ne sont pas fixes. Le 7e degré en particulier peut être sensible ou sous-tonique.

LA GAMME DE LA MINEUR



Exercice : **134. Chiffrez tous les intervalles de ① et ③**

Les trois secondes	Seconde mineure, 2 : ½ ton — MI-FA Seconde majeure, 2 : 1 ton — MI-FA♯ Seconde augmentée, 2 + : 1 ton ½ — FA-SOL♯

LES GAMMES MINEURES AVEC ♯

MI mineur, relatif de SOL majeur : 1 ♯

a) mineur naturel : mêmes notes,
b) mineur harmonique : + sensible RÉ ♯,
c) mineur mélodique : + VI (DO ♯) VII (RÉ ♯).

1. ***A toute gamme majeure correspond une gamme mineure qui a les mêmes notes et inversement.***

La gamme mineure est située une tierce mineure plus bas que la gamme majeure.

2. ***Les deux gammes (majeure et mineure) sont dites relatives.***

① ***Lecture rapide :***

Mineur naturel. Il manque un degré, lequel?

② **KOL-DO-DI** (Israël)

③ **ALLEN DIE WILLEN NAAR ISLAND GAAN** (Nederland) *Mineur harmonique.*

④ **BOURRÉE** (Auvergne) *Quel mineur?*

un ♯
SOL M. ou MI m.

Exercices : **135. Ecrire les gammes mineures de MI.**
136. Ecrire ② en mesure à 2/4.
137. Chiffrez les intervalles de ① b.

SI MINEUR : 2 dièses
Relatif : RÉ majeur

① ***Lecture rapide :***

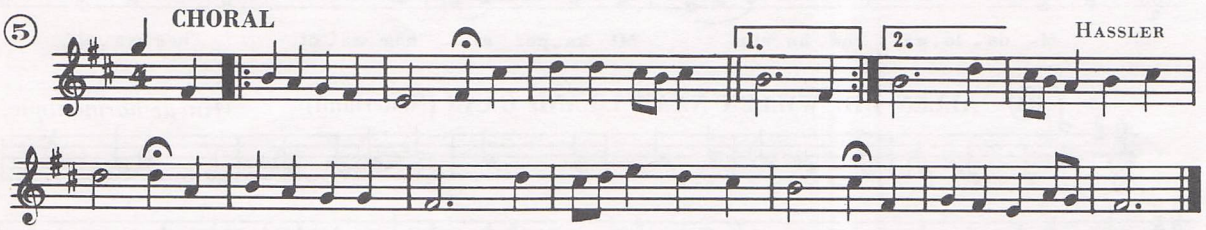
②

③ **AY LINDA AMIGA** (Espagne)

Remarquez le 7e degré LA : il est sous-tonique (mineur naturel) ; à l'avant-dernière mesure il devient sensible (mineur harmonique).

④ **SYMPHONIE INACHEVÉE** SCHUBERT

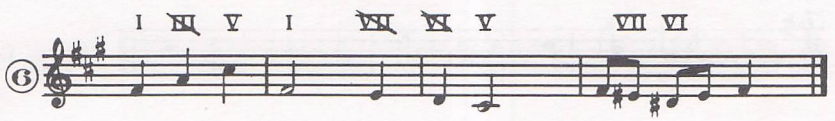
⑤ **CHORAL** HASSLER



Sur quel degré s'achève ce choral?

FA♯ MINEUR : 3 dièses
Relatif : LA majeur

⑥



DO♯ MINEUR : 4 dièses
Relatif : MI majeur

⑦

SOL♯ MINEUR : 5 dièses
Relatif : SI majeur

⑧

(1) Le FA est déjà dièse ; pour le rendre sensible, il lui faut un second dièse : *un double dièse* (𝄪).

Exercices :

138. Ecrire ③ en LA mineur.

139. Chiffrer les intervalles de ⑥ .

140. Quelles sont les gammes mineures ayant 6 et 7 dièses? Quelles sont leurs gammes relatives majeures?

141. Ecrire deux « contrepoints » de 12 notes avec 𝄡 sur tonique, en utilisant toutes les notes de la gamme naturelle de SI mineur.

142. Ecrire ⑥ en RÉ♯ mineur et en LA♯ mineur.

RYTHMES BINAIRES

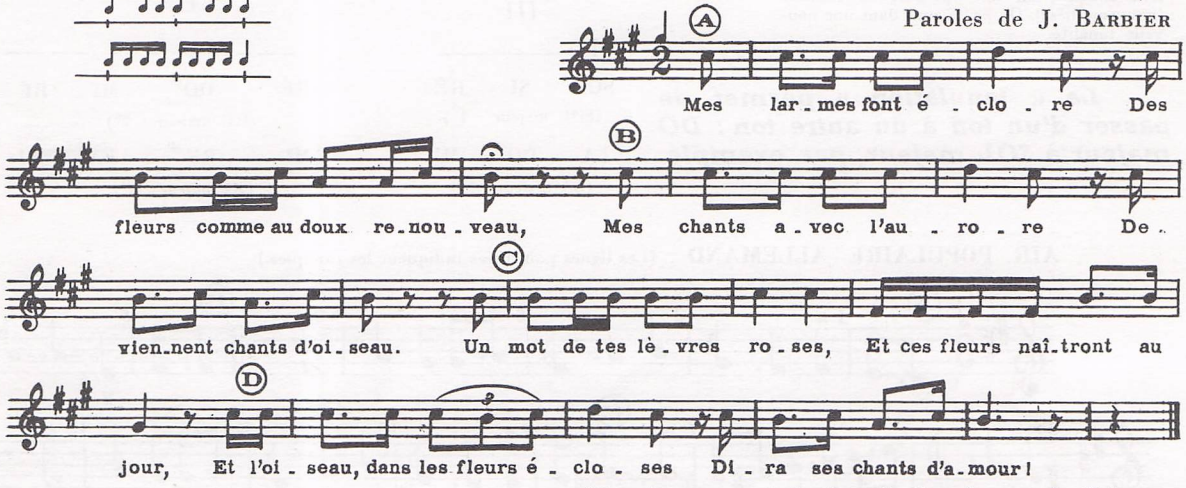
Exercices : 1° *Enchaînez les formules ci-contre : en descendant, en montant, en les mêlant.*

2° *Même exercice sur des quintes.*

MES LARMES

SCHUMANN

Paroles de J. BARBIER



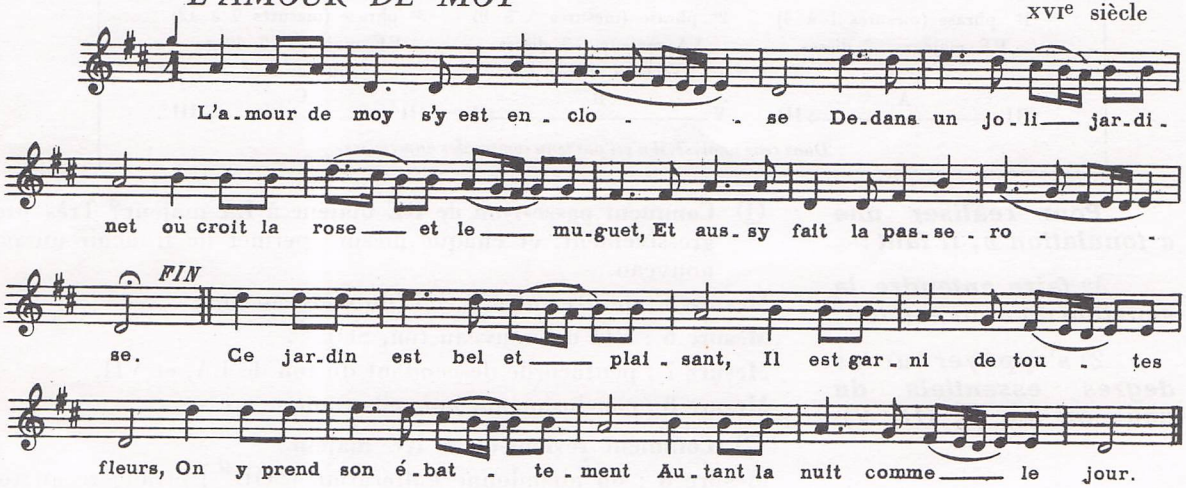
(Extrait, avec autorisation, de *Les Amours du Poète*, (Durand & Cie, Editeurs-Propriétaires, Paris.)

Exercices : **143. Analyse et forme du chant ci-dessus. Remarquez la fin.**

144. Indiquer par T ou D à quels accords appartiennent les premières et dernières notes des quatre phrases A, B, C, D.

L'AMOUR DE MOY

XVI^e^ siècle



2. Hélas ! Il n'est si douce chose
Que de ce doux rossignolet
Qui chante au soir au matinet,
Quand il est las il se repose.
Je la vis l'autre jour cueillir
La violette en un vert pré,
La plus belle que jamais vis
Et la plus plaisante à mon gré.

3. Je la regardai une pose :
Elle était blanche comme lait
Et douce comme un agnelet,
Vermeillette comme une rose.

Exercice : **145. Ecrire « L'amour de moy » en mesure à 4/2.**

D'UN TON A UN AUTRE « LA TONULATION »

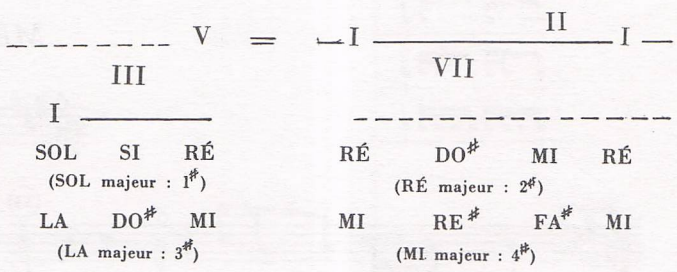
Ne cherchez pas dans votre dictionnaire le mot « tonulation ». C'est un terme que nous avons créé pour mieux faire comprendre la différence entre le changement de ton (tonulation) et le changement de mode (modulation). (Voir page 151 .)

Chantez lentement, en réfléchissant : on part d'une tonique (I), pour aboutir à une dominante (V).

On reprend cette dominante comme *nouvelle tonique ;* on fait entendre sa sensible (nouveau dièse). On passe ainsi dans une nouvelle tonalité.

La « tonulation » permet de passer d'un ton à un autre ton : DO majeur à SOL majeur, par exemple.

Exercices préparatoires : Intonation



AIR POPULAIRE ALLEMAND (Les lignes pointillées indiquent les toniques.)

Quelle est la tonalité de ce chant? Quelle est sa dominante? Combien de dièses aurait-on dans la tonalité de la dominante? Quel serait le nouveau dièse?

Ce chant comprend trois phrases de 4 mesures chacune : la première et la troisième phrases sont bien en RE majeur, la seconde nous amène en LA majeur.

Chantez lentement la deuxième phrase ; en arrivant à la mesure 8, *vous avez la sensation de nouvelle tonique avec LA.*

1e phrase (mesures 1 à 4)	2e phrase (mesures 5 à 8)	3e phrase (mesures 9 à 12)
RÉ majeur - 2 dièses	LA majeur - 3 dièses	RÉ majeur - 2 dièses
	Nouveau dièse : sol	*Plus de sol♯*
III —A→ III	V —B→ I	III —C→ III

Dans cette analyse, il n'est pas tenu compte des anacrouses.

Pour réaliser une « tonulation », il faut :

1° ***faire entendre la sensible du nouveau ton ;***

2° ***s'appuyer sur les degrés essentiels du nouveau ton (I, III, V).***

① **Comment passe-t-on de RÉ majeur à LA majeur?** Très progressivement, et chaque mesure permet de franchir un pas nouveau.

Mesure 5 : quarte entre V et I (du nouveau ton).

Mesure 6 : VII du nouveau ton, SOL♯.

Mesure 7 : pentacorde descendant du ton de LA, et VII.

Mesure 8 : conclusion sur nouvelle tonique.

② **Comment revient-on à RÉ majeur?**

Mesure 8 : on abandonne l'altération (SOL♯) étrangère au ton primitif (*Voyez comment le ♮ détruit l'effet du ♯*).

Mesures 9, 10, 11 : appui sur les degrés essentiels (III et V) du ton principal.

Exercices : **146. Ecrire l'air populaire allemand en DO majeur.**

147. Dans ce même air, placer les accords de Tonique ou de Dominante (T ou D) qui conviennent sous les notes marquées d'une croix.

ALTÉRATIONS ACCIDENTELLES

1° Le ♯ ou le ♭ rencontrés au cours d'un morceau, et qu'on ne trouve pas à la clef :

2° Le ♮ qui peut détruire l'effet : *a*) d'une altération accidentelle ; *b*) d'une altération à la clef :

3° L'effet d'une altération accidentelle ne vaut que pour une mesure. Très souvent, cependant, on place des ♮ *de précaution* dans d'autres mesures, pour bien rappeler que l'altération accidentelle précédente ne joue plus. On les place alors entre parenthèses (♮). C'est ce qui se passe dans les exercices suivants.

De DO majeur à SOL majeur
+ fa ♯

De SOL majeur à RÉ majeur
+ do ♯

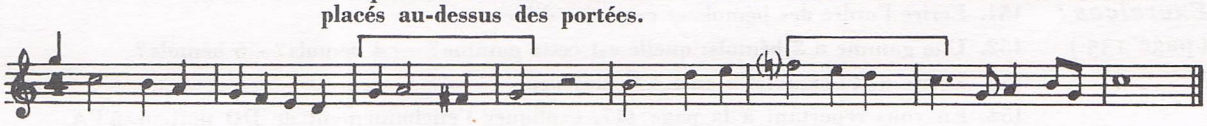
Remarque. *Il y a quatre repos sur RÉ. Un seul se fait avec affirmation du ton de RÉ majeur.*

De RÉ majeur à LA majeur
+ sol ♯

COMPLAINTE (Ecosse)

Exercices : **148. Les deux mélodies ci-dessous comportent une « tonulation ». Mais l'altération nouvelle a été oubliée. Placez-la en écrivant les phrases.**

149. Indiquez tonalité et « tonulation » de la mélodie suivante dans les crochets placés au-dessus des portées.

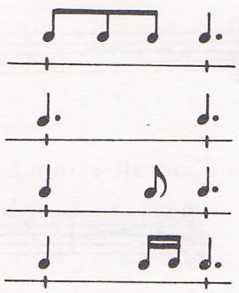


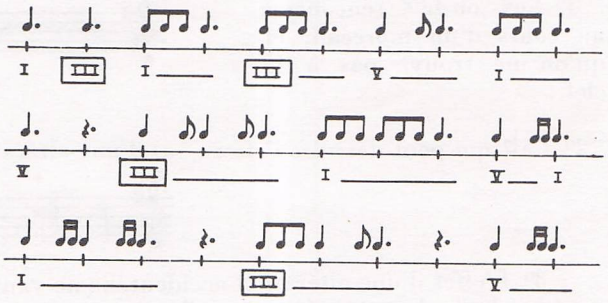
RYTHMES TERNAIRES

Exercices : 1° *Enchaînez les formules ci-contre en descendant, en montant, en les mêlant.*

2° *Même exercice sur des quintes.*

3° *Pour les lignes ci-dessous* III = III ou ~~III~~





VOICI LA MONTAGNE

(Suisse allemande)

1. Voi - ci la mon - ta - gne, Voi - - ci le trou - peau,
Ga - gne, mon cœur, ga - gne
En - fin le re - pos ! A - dieu ci - tés, a - dieu pa-lais, Et le grand monde et
ses va-lets ! Je leur pré - fè - re nos cha-lets Pour châ - teaux en Es - pa - gne.

2. Ici sous les hautes parois
Plus rien que l'Alpe entre les bois
Où du torrent la grande voix
Seule nous accompagne.

3. Ici, loin d'un rire moqueur
L'oubli du monde où votre cœur,
Toujours vaincu, jamais vainqueur,
Fait sa triste campagne.

BONSOIR Canon traditionnel à 4 voix

Bon - soir, Bon - soir !
La bru-me mon-te du sol, On en-tend le ros-si - gnol, La bru-me mon-te du
sol, On en-tend le ros-si - gnol, Bon - soir, bon - soir !

Exercice : **150. Ecrire ce canon sur quatre portées, les 4 voix les unes au-dessous des autres, avec les pulsations, et en faisant correspondre les pulsations. Quel est l'accord de la 1re mesure? De la 3e? De la 4e?**

Exercices : **151. Ecrire l'ordre des bémols et celui des dièses.**

(page 135)

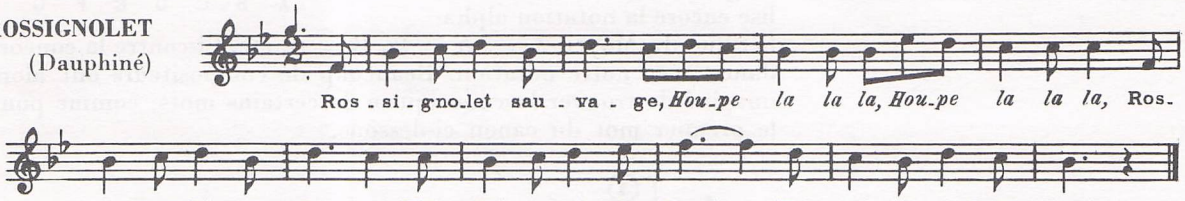
152. Une gamme a 2 bémols: quelle est cette gamme? — 4 bémols? - 6 bémols?

153. Ecrire « Rossignolet » en LA ♭ majeur.

154. En vous reportant à la page 117, expliquer l'enchaînement de DO majeur à FA.

LES GAMMES MAJEURES AVEC BÉMOLS

ROSSIGNOLET
(Dauphiné)



2
Va-t-en trouver ma mie,
Là-bas dans son château !

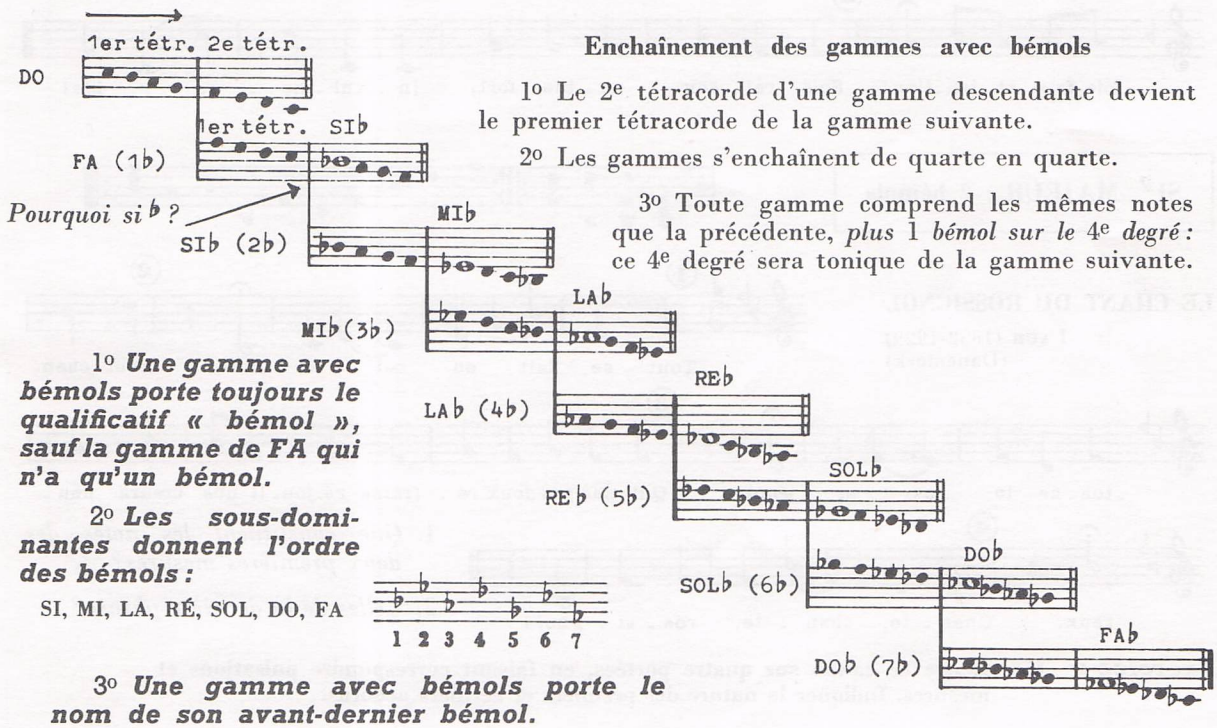
3
— Comment la trouverai-je,
Moi qui n'la connais pas ?

4
— Est facile à connaître,
Sa pareill' n'y est pas.

5
Ell' porte la cocarde
Et la croix blanche au bras.

6
Au bout de la cocarde
Trois boutons d'or il y a.

7
Si ces boutons-là tombent,
Adieu, tous nos amours !



Enchaînement des gammes avec bémols

1° Le 2e tétracorde d'une gamme descendante devient le premier tétracorde de la gamme suivante.

2° Les gammes s'enchaînent de quarte en quarte.

3° Toute gamme comprend les mêmes notes que la précédente, *plus* 1 *bémol sur le* 4e *degré :* ce 4e degré sera tonique de la gamme suivante.

1° ***Une gamme avec bémols porte toujours le qualificatif « bémol », sauf la gamme de FA qui n'a qu'un bémol.***

2° ***Les sous-dominantes donnent l'ordre des bémols :***

SI, MI, LA, RÉ, SOL, DO, FA

3° ***Une gamme avec bémols porte le nom de son avant-dernier bémol.***

Comment trouver une gamme, connaissant ses bémols?

Ex. : 3 bémols

1° Prendre les bémols dans l'ordre :
si b , mi b , la b

2° Retenir l'avant-dernier bémol :
mi b = tonique
Gamme de MI b majeur

Comment trouver les bémols, connaissant la gamme?

Ex. : Gamme de RÉ b majeur.

1° Enoncer les bémols dans l'ordre jusqu'à celui dont la gamme porte le nom ;

2° Ajouter le bémol qui suit :
si b , mi b , la b , ré b + sol b

5 bémols :

FA MAJEUR : 1 bémol

Dans certains pays (Allemagne, Angleterre), on utilise encore la notation alphabétique du Moyen-Age : A = la, B = si, etc. Ci-contre la concordance avec notre notation. Beaucoup de compositeurs ont alors imaginé de trouver la « musique » de certains mots, comme pour le premier mot du canon ci-dessous.

CANON DU CAFÉ

Musique de HERING
Paroles de C. GEOFFRAY

SI♭ MAJEUR : 2 bémols

LE CHANT DU ROSSIGNOL

LAUB (1852-1929)
(Danemark)

1. *Que constituent les notes des deux premières mesures ?*
2. *Celles de la dernière phrase ?*

Exercice : **155. Ecrire ce canon sur quatre portées, en faisant correspondre pulsations et mesures. Indiquer la nature des premiers et derniers accords.**

BERCEUSE POLONAISE

Texte français de NEYMAN

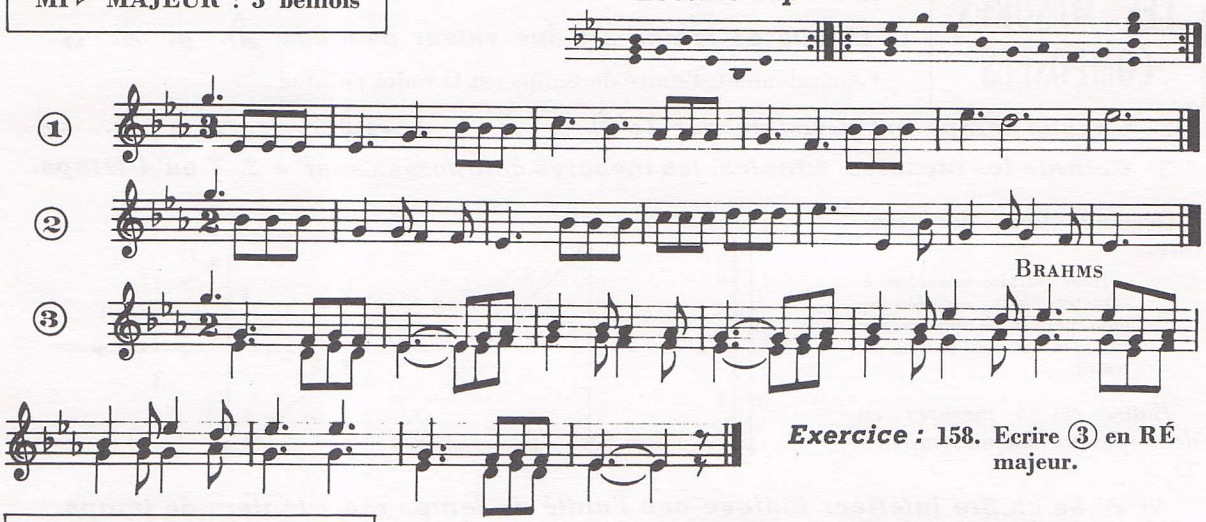
Exercices : **156.** *a*) **Ce chant contient trois phrases. Analysez-le et établissez sa forme. Sur quel degré se termine-t-il ?**

b) **Ecrivez ce chant en DO majeur (1 ton plus haut).**

157. Ecrire en SI♭ majeur un « contrepoint » de 13 notes avec 2 tierces sur tonique.

MI♭ MAJEUR : 3 bémols

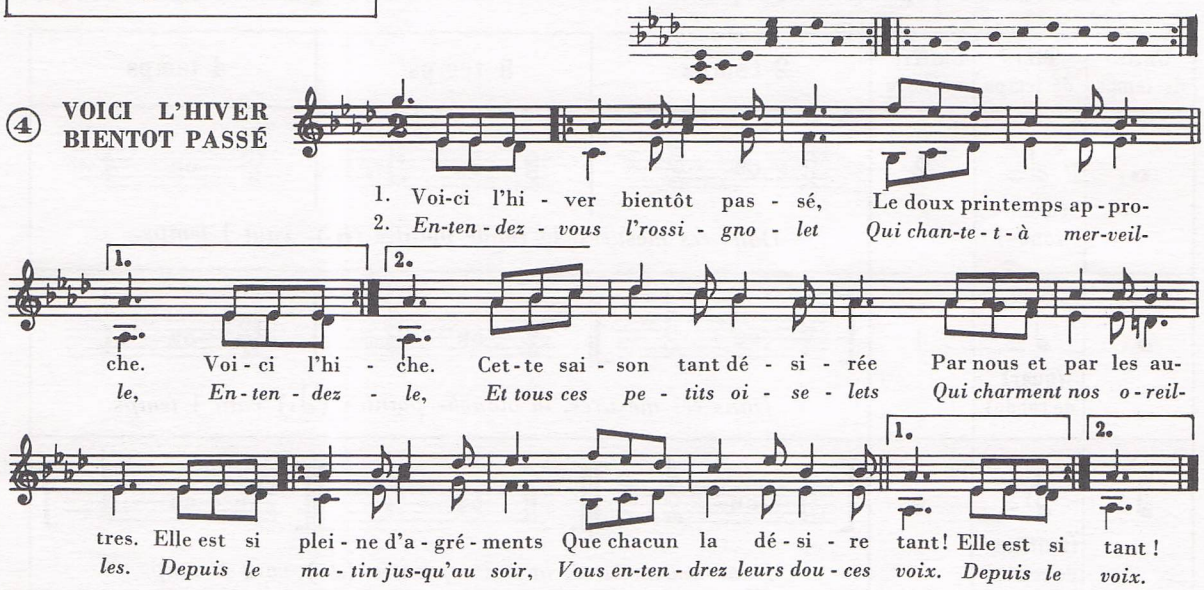
Lecture rapide et intonation :



Exercice : **158. Ecrire ③ en RÉ majeur.**

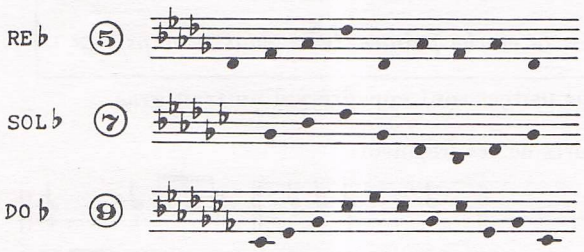
LA♭ MAJEUR : 4 bémols

Lecture rapide et intonation :



AUTRES TONS MAJEURS AVEC BÉMOLS

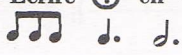
Accords parfaits



159. Ecrire ① en RÉ♭ et DO♭ majeur.

Accords parfaits et sensibles (+)

160. Ecrire ⑦ en 4 mesures à $\frac{2}{2}$ en utilisant



LES MESURES COMPOSÉES

1° ***L'unité de temps est une valeur pointée :*** 𝅗𝅥. 𝅘𝅥. 𝅗𝅥. 𝅝.

Généralement, l'unité de temps est la noire pointée .

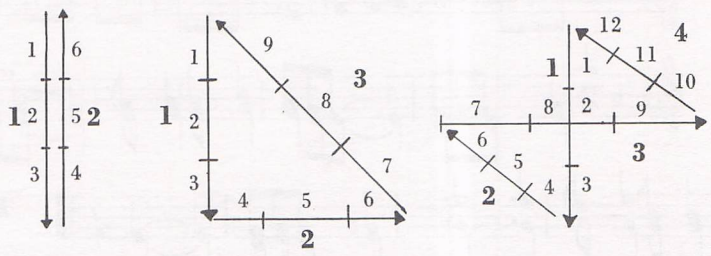
2° ***Chaque temps est divisible par 3 :*** 𝅗𝅥. = 3 𝅘𝅥𝅯 ; 𝅘𝅥. = 3 𝅘𝅥𝅯 ; 𝅗𝅥. = 3 𝅘𝅥 ; 𝅝. = 3 𝅗𝅥

3° ***Comme les mesures simples, les mesures composées sont à 2, 3 ou 4 temps.***

Décomposition des mesures.

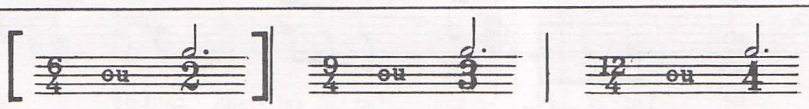
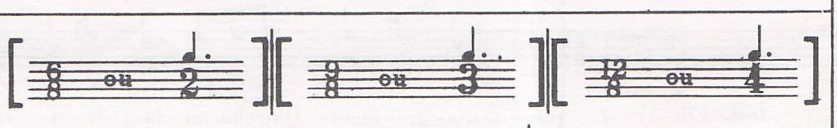
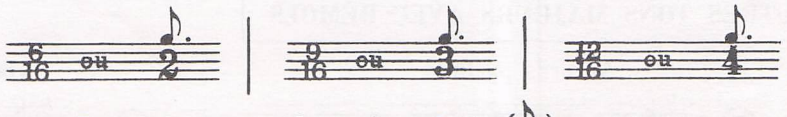
Dans certains morceaux à caractère lent, on décompose parfois chaque temps en 3. On bat ainsi le tiers de temps.

Battre ces 3 mesures en décomposant chaque temps.



4° a) ***Le chiffre inférieur indique non l'unité de temps mais le tiers de temps.***

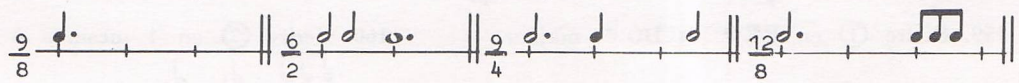
b) ***Le chiffre supérieur indique le nombre de tiers de temps dans la mesure.***

Unité de temps	Tiers de temps	Chiffre unitaire	2 temps	3 temps	4 temps
𝅝.	𝅗𝅥 = (demi-ronde)	2			
			Dans ces mesures, la ronde pointée (𝅝.) vaut 1 temps.		
𝅗𝅥.	𝅘𝅥 = (quart de ronde)	4			
			Dans ces mesures, la blanche pointée (𝅗𝅥.) vaut 1 temps.		
𝅘𝅥.	𝅘𝅥𝅯 = (huitième de ronde)	8			
			Dans ces mesures, la noire pointée (𝅘𝅥.) vaut 1 temps.		
𝅘𝅥𝅯.	𝅘𝅥𝅰 = (seizième de ronde)	16			
			Dans ces mesures, la croche pointée (𝅘𝅥𝅯.) vaut 1 temps.		

Les mesures les plus usitées sont encadrées d'un trait gras.

Exercices : **161. Indiquez des deux façons les mesures de ces fragments :**

162. Complétez ces mesures :



LUBIN LOO

Binaire contre ternaire — Canon anglais (Three blind mice) contre canon français (Frère Jacques)

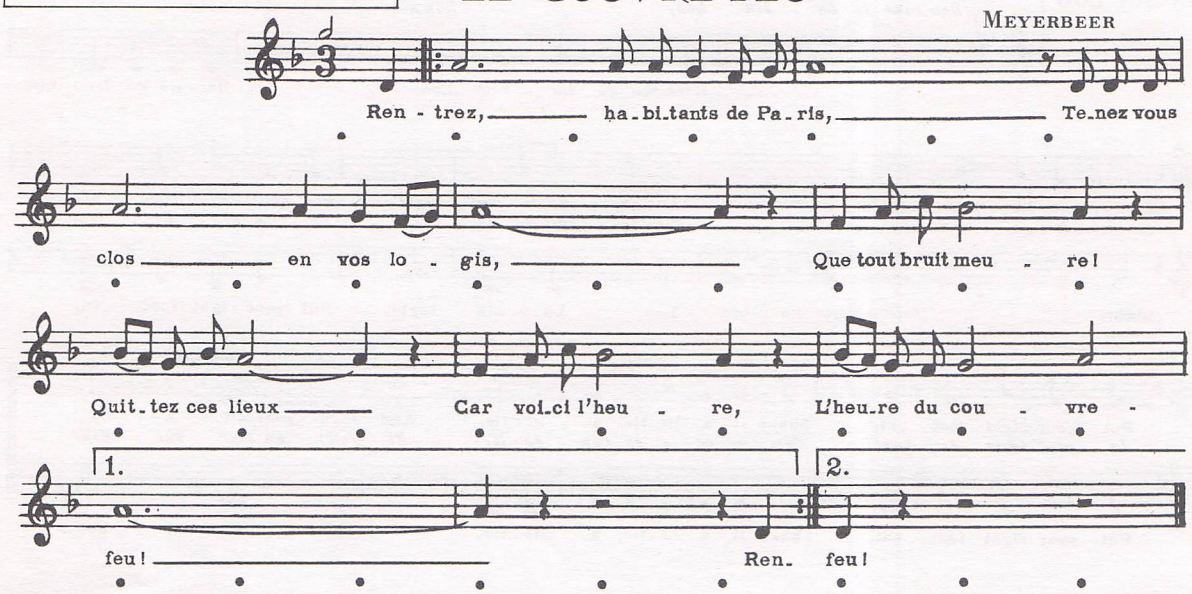
Chaque canon peut se chanter séparément.
Les deux canons peuvent se superposer, ce qui donne un double canon à 4 voix.

Exercices : **163. Ecrire « Frère Jacques » en mesure à 2/2.** **165. Ecrire ensemble 163 et 164.**
164. Ecrire « Three blind mice » en mesure à 6/4.

RÉ MINEUR : 1 bémol

LE COUVRE-FEU

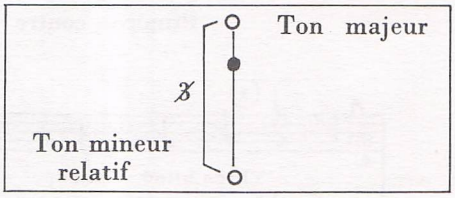
MEYERBEER



Exercice : **166. Ecrire « Le Couvre-Feu » en mesure à 3/4.**

GAMMES MINEURES AVEC BÉMOLS

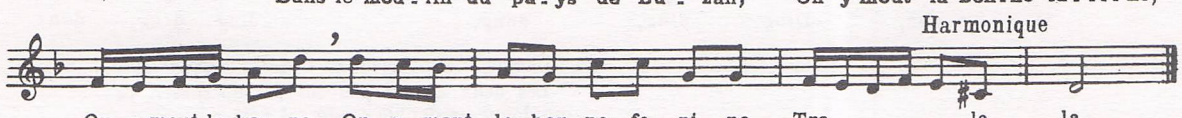
Revoir page 129 : *Qu'appelle-t-on « Gammes relatives »?*



Altérations	1 ♭	2 ♭	3 ♭	4 ♭	5 ♭	6 ♭	7 ♭
Gammes majeures avec bémols	FA	SI ♭	MI ♭	LA ♭	RÉ ♭	SOL ♭	DO ♭
Gammes mineures relatives	ré	sol	do	fa	si ♭	mi ♭	la ♭

RÉ MINEUR avec sensible

LE MEUNIER DE BUZAN (Roumanie)



Attention aux changements de mesure. Les deux chiffres du début indiquent que les mesures à 3 *et* 2 *temps alternent.*

SOL MINEUR : 2 bémols

MÉLODIE SLOVAQUE

LA SAÏMA (Finlande)

Texte de BAGGE et M.C.

(*avec autorisation des* « Editions Ouvrières », *Paris.*)

2. L'aigle, là-bas, dans le ciel vole et plane,
Et le canard gris plonge dans les eaux ;
Mon bien-aimé seul arpente la berge
N'osant pas sortir du port sous ce vent.

3. O mon aimé, ne viens pas sur la barque,
Les vagues croulantes t'emporteraient
Et le chagrin prendrait toute mon âme
Sur l'autre rive de la Saïma.

Exercices : **167. Ecrire les gammes naturelle, harmonique et mélodique de SOL mineur.**

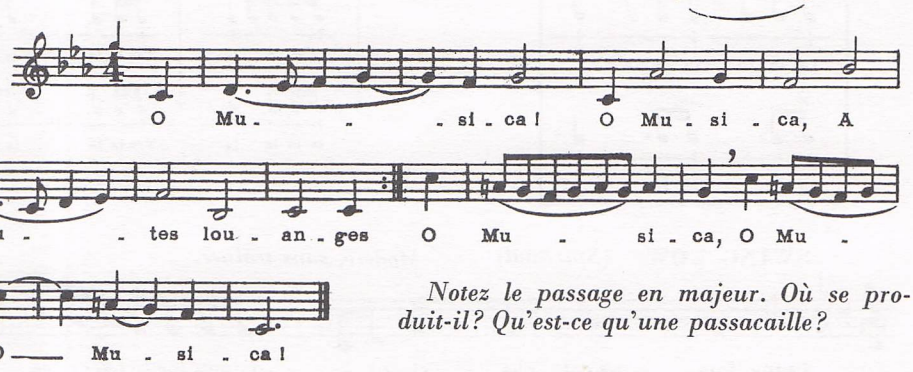
168. Analyse mélodique de « La Saïma » : deux phrases.
L'accord de dominante sera-t-il RÉ-FA-LA ou RÉ-FA♯-LA?

DO MINEUR : 3 bémols

AUTOMNE (Angleterre)

THÈME DE PASSACAILLE

J. DRIESSLER (1950)
Texte de C. GEOFFRAY

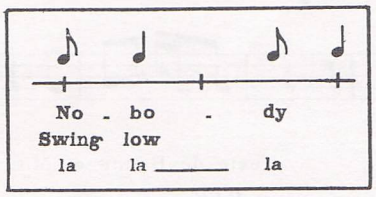


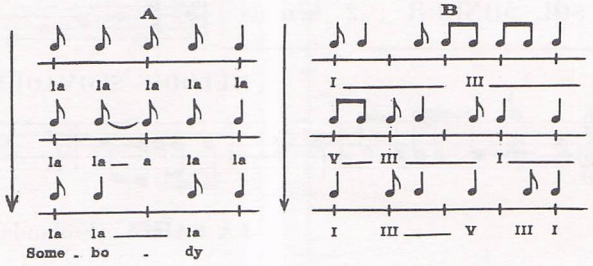
Notez le passage en majeur. Où se produit-il? Qu'est-ce qu'une passacaille?

Exercices : **169. Chiffrez tous les intervalles de « Automne ».**

170. Ecrire un « contrepoint » de 14 notes en DO mineur : 1 quinte sur tonique, 1 tierce majeure, 1 tierce mineure.

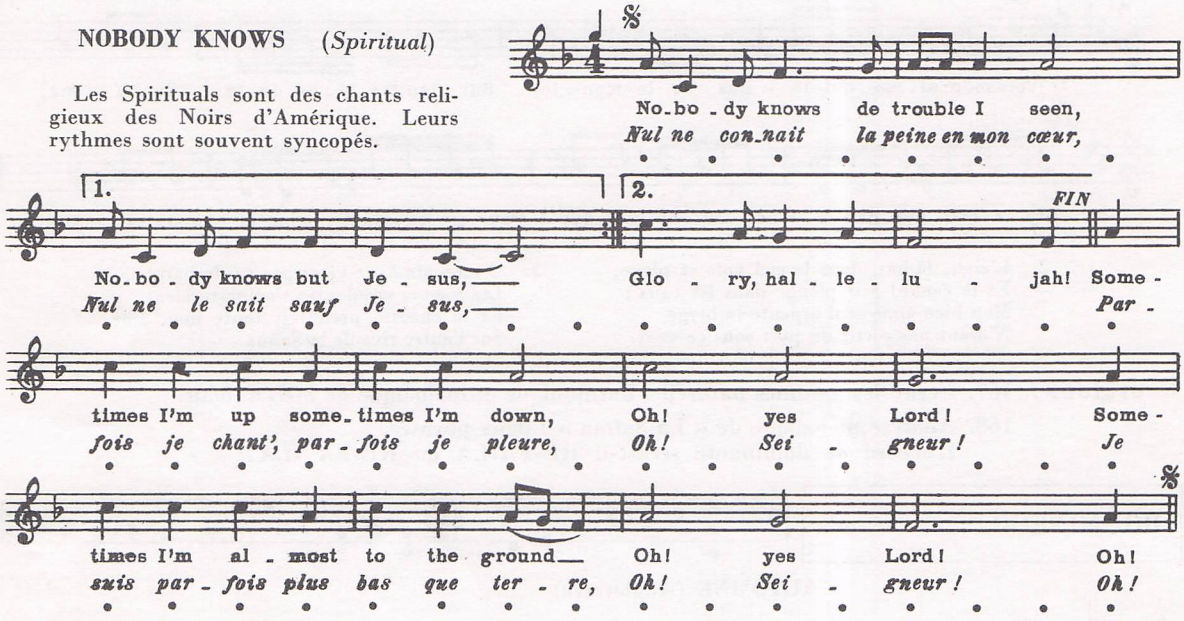
LA SYNCOPE

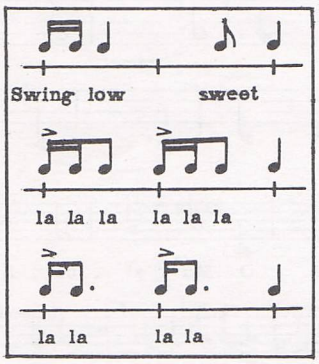


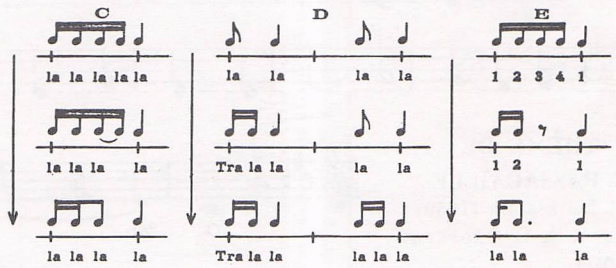


NOBODY KNOWS (*Spiritual*)

Les Spirituals sont des chants religieux des Noirs d'Amérique. Leurs rythmes sont souvent syncopés.







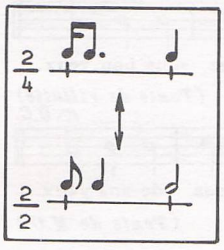
SWING LOW (*Spiritual*) *Modéré, sans traîner.*

RIRE

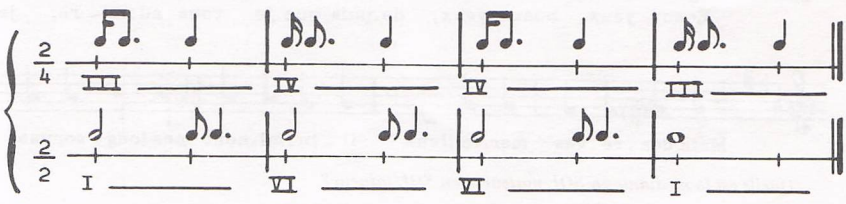
C. BRESGEN
Texte de C. GEOFFRAY

BIENVENUE

CALDERA
Texte de M.C.

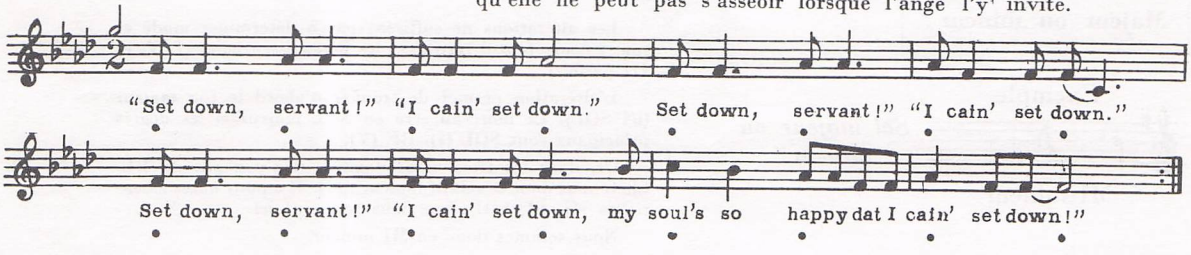


Polyrythmie :



SET DOWN (Spiritual)

Ce Spiritual raconte l'arrivée d'une âme au ciel, tellement heureuse qu'elle ne peut pas s'asseoir lorsque l'ange l'y invite.



« Assieds-toi, ma servante ! — Je ne peux pas m'asseoir
Mon âme est si heureuse que je ne peux pas m'asseoir. »

(Attention ! Les mesures 1 et 2 sont différentes.)

Ce chant est en mineur. Quelle gamme?

Exercices : **171. Ecrire « Set down » en mesure à 2/4.**

172. Sur trois pulsations, rythmer les expressions suivantes en utilisant les syncopes : *a*) Marchons dans le vent !
b) Rossignol, tu chantes.
c) Souris au poil blanc.

D'UN MODE A UN AUTRE MODE
LA MODULATION

MÊME TONIQUE

LA majeur à LA mineur

LES CLOCHES

La modulation permet de passer d'un mode à un autre mode.

— *Les quatre premières mesures sont en LA majeur* (3 *dièses*) *et la phrase se termine sur V.*

Les quatre mesures suivantes reprennent la même mélodie, mais en mineur, (en la mineur pas d'altération à la clef). Nous sommes en mineur harmonique avec sensible SOL♯.

— *Qu'est-ce qu'une « tonulation »?*

173. Ecrire ce canon sur quatre portées. Déterminez les accords des 1er et 2e temps des mesures 4 et 6.

SOL mineur à SOL majeur
2 ♭ ⟶ 1 ♯

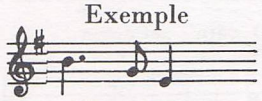
BEAUX YEUX

Quelle est la médiante en SOL majeur et en SOL mineur?

De majeur en mineur ou inversement, avec même tonique, la médiante est « la note modale par excellence ».

Majeur ou mineur?

Exemple



Sol majeur ou mineur?

MI mineur

Les altérations ne suffisent pas à déterminer mode et ton. Encore faut-il retrouver les notes essentielles (I, V, et III parfois).

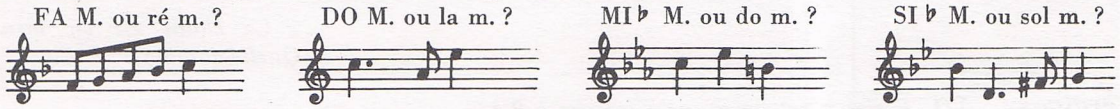
L'altération permet de trouver d'abord le ton majeur (ici SOL). Le morceau sera en SOL majeur si les degrés principaux sont SOL (I), RÉ (V).

Or, dans les trois notes données il n'y a pas de RÉ. Cherchons donc le relatif mineur : MI. Il a pour notes essentielles MI, SI, SOL, que nous trouvons ici.

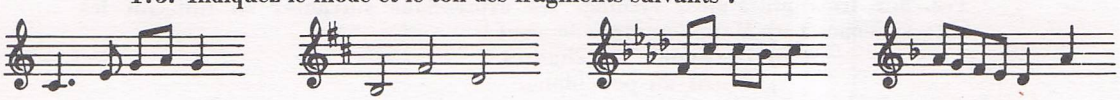
Nous sommes donc en MI mineur.

Exercices : **174. Indiquez la tonalité des fragments suivants :**

FA M. ou ré m. ? DO M. ou la m. ? MI♭ M. ou do m. ? SI♭ M. ou sol m. ?



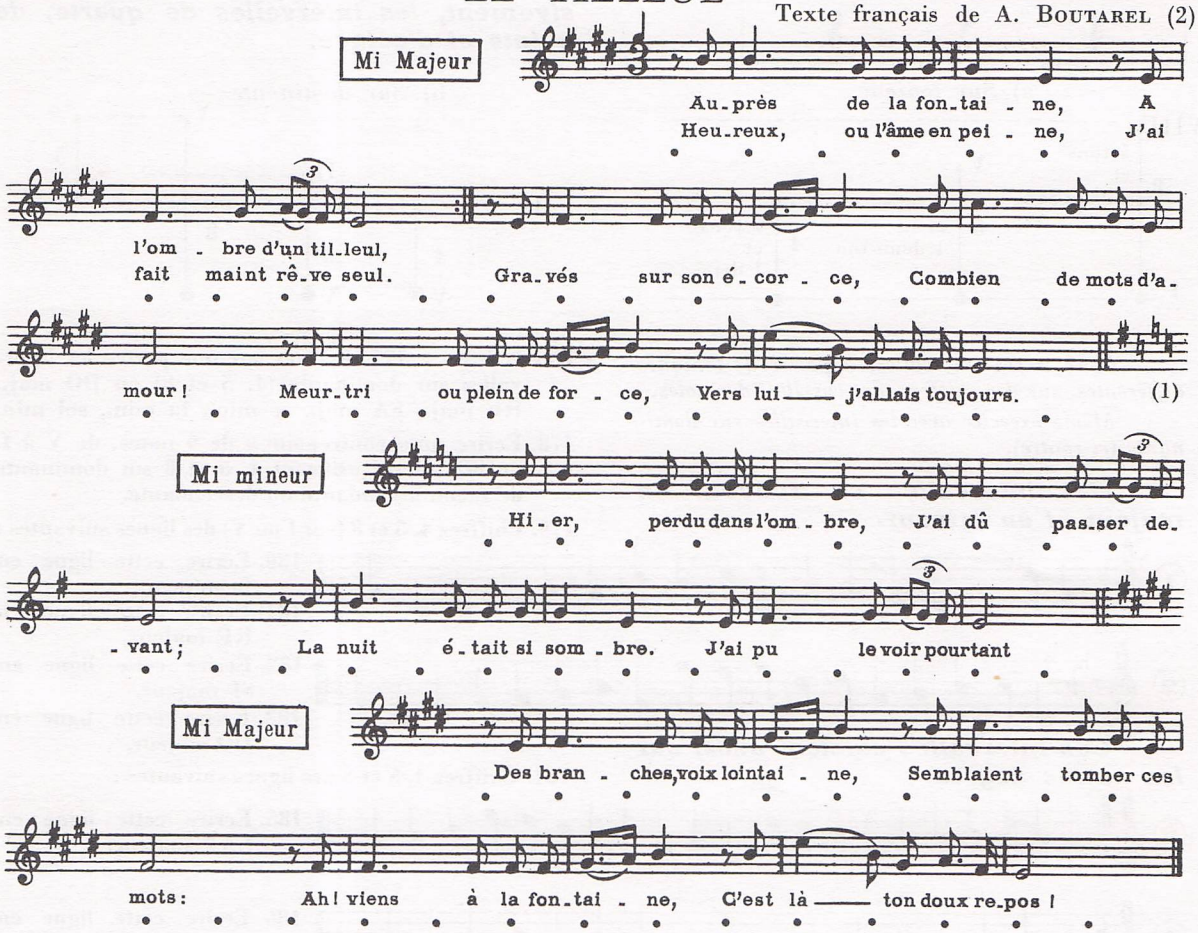
175. Indiquez le mode et le ton des fragments suivants :



UN LIED

LE TILLEUL

F. SCHUBERT
Texte français de A. BOUTAREL (2)



Remarques : MI M. à mi m. : $4\sharp$ à $1\sharp$ = 3 altérations
SOL M. à sol m. : $1\sharp$ à $2\flat$ = 3 altérations
LA M. à la m. : $3\sharp$ à 0 = 3 altérations

Dans ces modulations, il y a trois degrés à baisser, soit l'équivalent de trois altérations.

LE TRIOLET

Un triolet est un rythme ternaire qui prend la place d'un rythme binaire.

Exercice : **176. Rythmez en binaire les phrases suivantes, avec un triolet par phrase :**

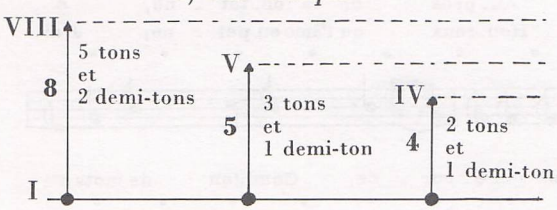
a) Joli, joli printemps, quand reviendras-tu ?
b) Ell' m'a dit : Vilaine, va-t-en d'ici !

(1) Ces ♮ ne sont pas des altérations accidentelles ; ils indiquent un changement d'armature. (Revoir page 133.)
(2) Publié avec l'autorisation des Editions Billaudot-M.R. Braun, 14, rue de l'Echiquier, Paris-10e, propriétaires de l'édition Piano et Chant, et Chant seul.

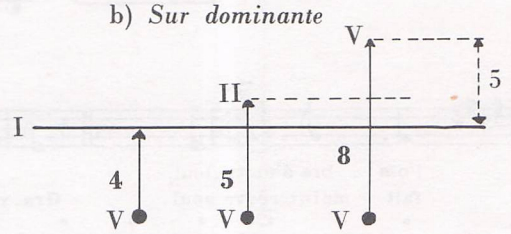
LES INTERVALLES JUSTES
4 5 8

On appelle intervalles « justes », exclusivement, les intervalles de quarte, de quinte et d'octave.

a) *Sur tonique*



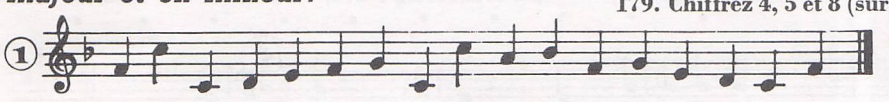
b) *Sur dominante*



Chantez ces intervalles, à partir de toniques différentes, sur des chiffres, des voyelles, des notes.

Même exercice avec les intervalles sur dominante (ci-contre).

Ces intervalles se trouvent en majeur et en mineur.



Ces intervalles existent aussi sur les autres degrés.

Ces intervalles peuvent être augmentés ou diminués de 1 demi-ton. (Ci-dessous, exemples en SOL.)

OCTAVE	diminuée : — 8 4 tons, 3 demi-tons	juste : 8 5 tons, 2 demi-tons	augmentée : + 8 5 tons, 3 demi-tons
QUINTE	diminuée : — 5 2 tons, 2 demi-tons	juste : 5 3 tons, 1 demi-ton	augmentée : + 5 3 tons, 2 demi-tons
QUARTE	diminuée : — 4 1 ton, 2 demi-tons	juste : 4 2 tons, 1 demi-ton	augmentée : + 4 2 tons, 2 demi-tons

Exercices : **177. Ecrivez sur une portée les intervalles sur dominante (4, 5 et 8) en DO maj., RÉ maj., FA maj., ré min., fa min., sol min.**

178. Ecrire un « contrepoint » de 9 notes, de V à I, en SOL maj., utilisant 4, 5 et 8 sur dominante de façon ascendante ou descendante.

179. Chiffrez 4, 5 et 8 (sur I ou V) des lignes suivantes :

180. Ecrire cette ligne en fa mineur.

181. Ecrire cette ligne en RÉ majeur.

182. Ecrire cette ligne en SI majeur.

183. Ecrire cette ligne en DO majeur.

184. Chiffrez 4, 5 et 8 des lignes suivantes :

185. Ecrire cette ligne en LA♭ majeur.

186. Ecrire cette ligne en sol mineur.

187. Reproduire ce tableau en prenant successivement comme première note :
RÉ, FA, LA et MI.

Chantez ce tableau, en commençant toujours par l'intervalle juste.

LES INTERVALLES MAJEURS ET MINEURS
2 3 6 7

Les secondes, tierces, sixtes et septièmes sont majeures ou mineures.

Dans une tonalité, d'ailleurs, les 3e, 6e et 7e degrés sont différents en majeur ou en mineur. Mais, dans un même mode on rencontre des intervalles majeurs et mineurs (3 et 𝆭3 par exemple en I - III et III - V).

DO majeur

(majeurs et mineurs mêlés)

SOL mineur

(mode mineur avec intervalles majeurs)

LA SIXTE. — On l'utilise beaucoup à partir de la dominante ; dans ce cas elle est majeure en mode majeur et mineure en mode mineur.

Mode majeur

①

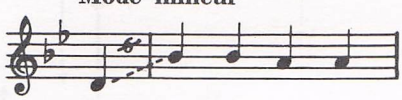
Ne pleu - re pas, Jean - net - te

Bring back
(Cf. page 156)

a - mi

Mode mineur

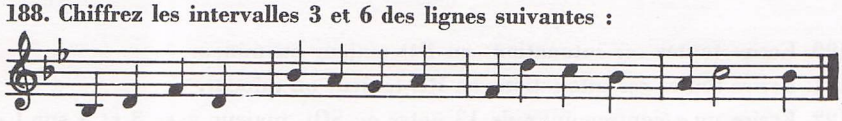
② **Spiritual**



6 = 1 quinte juste + 1 ton
(4 tons et 1 demi-ton)

𝆭6 = 1 quinte juste + 1 demi-ton
(3 tons et 2 demi-tons)

Exercice : **188. Chiffrez les intervalles 3 et 6 des lignes suivantes :**

③ 

④

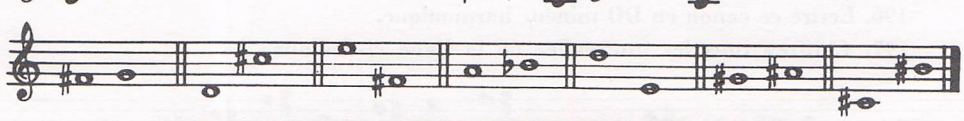
LA SEPTIEME. — Cet intervalle est difficile à chanter.

7 = 1 octave moins 1 demi-ton
(5 tons et 1 demi-ton)

𝆰7 = 1 octave moins 1 ton
(4 tons et 2 demi-tons)

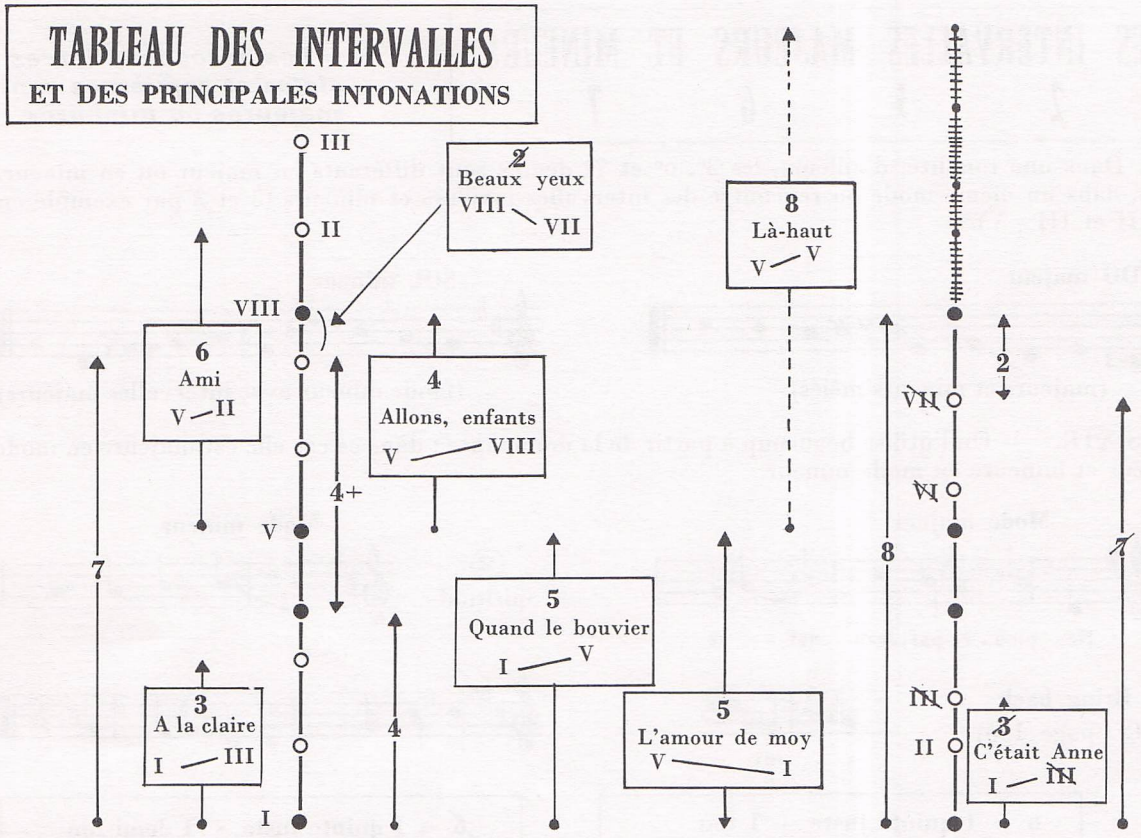
Exercice : **189. Chiffrez les intervalles 2 et 7 des lignes suivantes.**

⑤

⑥ 

Tous ces intervalles (2, 3, 6, 7) peuvent être augmentés (+) ou diminués (—) d'un demi-ton.

TABLEAU DES INTERVALLES
ET DES PRINCIPALES INTONATIONS



6 « Ami » : Ami qui vas courant le monde (page 156).
8 « Là-haut » : Là-haut sur la montagne (Le vieux chalet).
2 « Beaux yeux » (page 144).

Exercices : **190. Ecrire toutes ces intonations en DO majeur ou mineur.**
191. Ecrire toutes ces intonations en RE majeur ou mineur.
192. Ecrire un « contrepoint » de 13 notes en SOL majeur avec 3 et 5 sur I et 8 sur V.
193. Ecrire un « contrepoint » de 13 notes en RÉ mineur avec 3, 5 et 8 sur I.

CANON
des intervalles

Exercices : **194. Ecrire ce canon en MI majeur, en mesure à 2/2.**
195. Ecrire ce canon en DO mineur naturel.
196. Ecrire ce canon en DO mineur harmonique.
197. Chiffrez tous les intervalles de la ligne ci-dessous.

LES FORMULES CONCLUSIVES

La fin d'une mélodie peut se faire de bien des façons. Cependant, nous pouvons dès maintenant distinguer quelques formules courantes.

1° En partant de la sus-tonique II.

a) II → I

... jamais je ne l'oublierai.
II I

... pour l'amour de Dieu.
II II I

b) II → V → I

(*Sur la route de Dijon.*)
... aux oiseaux, aux oiseaux
II V I

c) II → VII → I

(*Nous étions trois camarades.*)

II VII I

(cf. *Som-Som*, p. 118)

2° En partant de la dominante V.

a) V, V → I — formule fréquente

(*C.A.F.F.E.E.* p. 136.)
... invulnéra-a-ble
V V I

b) V → II → I

(*Passant par la prairie*, p. 123.)
... ma tant belle Jeanneton
V II I

c) V, V → VII → I

(*Le feu brille et la forêt palpite.*)

V VII I

3° En partant de la sensible VII.

a) VII → I — c'est la conclusion normale : sensible-tonique

(*Stenka Rasine*, p. 114.)
... la princesse Mi - ar-ka
VII I

b) VII → V → I

(*Nous étions trois camarades.*)
... tous les trois que nous partions
II VII V I

c) VII → II → I

(*Mon beau sapin.*)
... tu gardes ta pa-rure.
VII II I

Les trois degrés II, V et VII par lesquels se font les conclusions mélodiques appartiennent à l'accord de dominante. La chute de l'accord de dominante sur celui de tonique marque également la conclusion.

Exercices :

198. Un « contrepoint » de 6 notes, en SOL majeur, et formule conclusive b).

199. Deux « contrepoints » de 13 notes, avec 5 sur I et formule conclusine b) : deux quintes en tout.

200. En n'utilisant que les notes DO, RÉ, FA, SOL, LA, écrire le « contrepoint » le plus long possible, avec 2 quintes sur dominante.

201. Deux « contrepoints » en noires de quatre mesures à 4 temps, avec deux quintes et formules conclusives VII, II, I et II, VII, I en FA majeur.

202. Un « contrepoint » de six mesures à 3 temps, en n'utilisant que des formules conclusives (jamais plus de 2 notes consécutives). Terminer par un ou deux soupirs, si c'est nécessaire.

203. En prenant modèle ci-contre, écrire les enchaînements des accords de Tonique et de Dominante en LA M., LA♭ m., DO M., DO m.

D'UN MODE A UN AUTRE MODE

LA MODULATION AU RELATIF

De mineur en majeur

Intonation lente :

Dans la modulation au relatif il n'y a pas d'altération nouvelle, exception faite éventuellement de la sensible du mode mineur.

ADIEU PRIVAS (*SOL m. et SI♭ M*) (Vivarais)

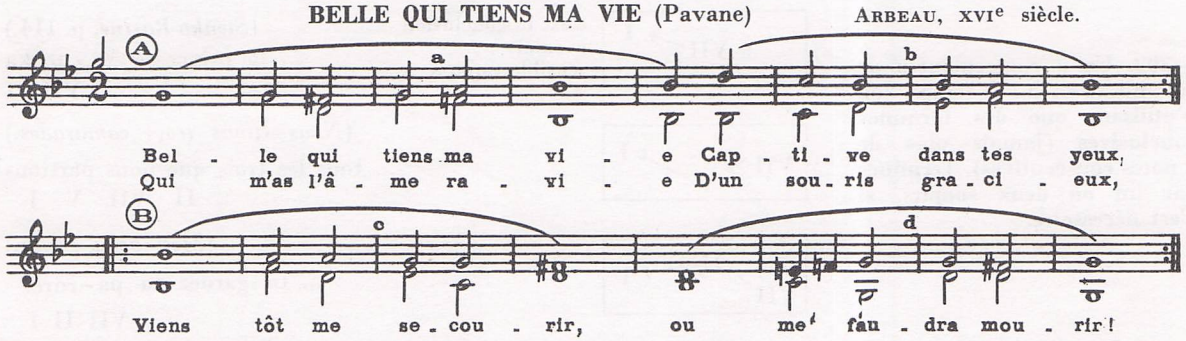
2. Je ne regrette pas la ville
Ni les bourgeois qui sont dedans.

3. Je ne regrette qu'une fille
D'âge de quinze à dix-huit ans.

Forme du chant	A (sol m.)	B (si♭ M.)	C (si♭ M. à sol m.)
	V → I	I → V	I (si♭) → I (sol m.)

Expliquez le chiffrage de ce chant.

BELLE QUI TIENS MA VIE (Pavane) ARBEAU, XVI^e siècle.



Ce chant a deux grandes phrases, divisées chacune en deux périodes.
Remarquez la 2^e voix : elle renforce les tonalités de la mélodie.

A		B	
sol m.	si♭ M.	si♭ M.	sol m.
T	T	T	T

Analysez chacune des périodes : a, b, c, d.

TONULATION ET MODULATION

Dans la pièce ci-dessous, y a-t-il tonulation ou modulation?

- **Dans la tonulation on ne change pas de mode : en un même mode on passe d'un ton à un autre ton.**
- **Dans la modulation on passe d'un mode à un autre mode ; on peut aussi en même temps changer de ton.**

(Comparez mélodiquement et rythmiquement les deux phrases de ce chant.)

PIERRE DE GRENOBLE

2. La premièr' lettr' que reçut Pierre,
L'était plein' de fleurs. (*bis*)
La deuxièm' lettr' que reçut Pierre,
L'était plein' de pleurs. (*bis*)

3. S'en va trouver son capitaine,
Lui demand' son congé, (*bis*)
Pour voir sa mie qu'est à Grenoble
Et s'meurt de regret. (*bis*)

L'usage veut que l'on utilise indifféremment le terme « modulation » pour les tonulations et les modulations.

On appelle donc « modulation » tout changement de mode ou de ton.

TONS VOISINS

On appelle tons voisins les tons dans lesquels on peut moduler aisément à une altération près.

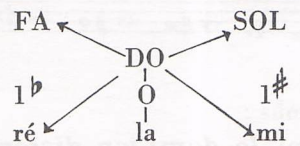
On trouve donc :

Ton ayant 1 altération en moins	Ton donné	Ton ayant 1 altération en plus
2	1	3
— 1♯ = ton de la sous-dominante ou — 1♭ = ton de la dominante		+ 1♯ = ton de la dominante ou + 1♭ = ton de la sous-dominante

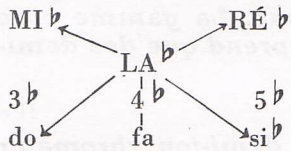
Relatifs de ces trois tons		
4	5	6

Les tons voisins se groupent par six

Exemple avec DO :



Exemple avec LA♭ :



Remarque. Un ton mineur n'est pas ton voisin du ton majeur ayant même tonique, et inversement, mais les modulations sont fréquentes (revoir page 144).

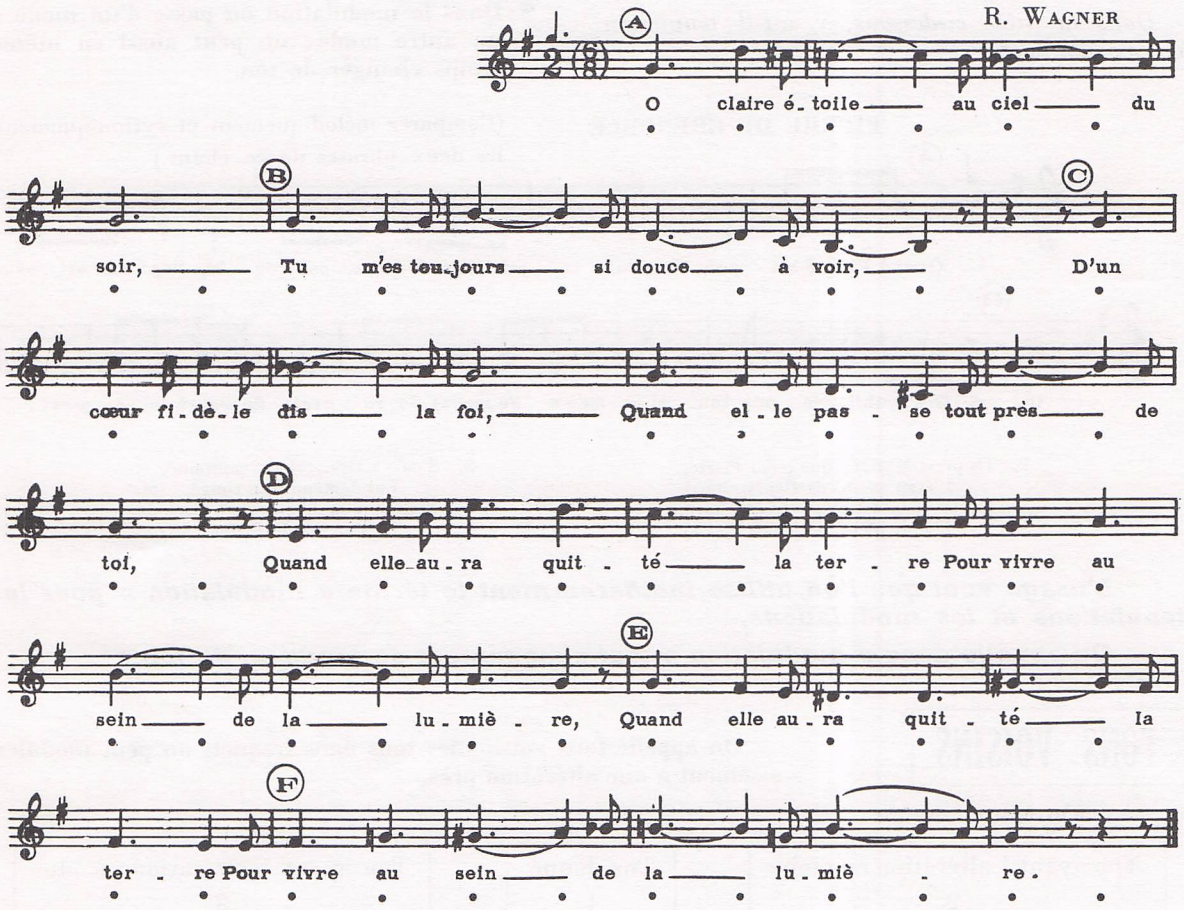
Exercices : **204. Faites le tableau des tons voisins avec FA majeur, RÉ majeur.**

205. Faites le tableau des tons voisins avec do mineur, sol mineur.

ROMANCE A L'ÉTOILE

(Tannhauser, Acte III, Scène 2. Air de Wolfram)

R. WAGNER



LE CHROMATISME. Ce chant comporte beaucoup d'altérations. Toutes n'indiquent pas des modulations, en particulier celles qui dans la mélodie *provoquent des suites de demi-tons :* A et F (Voir page 39 le rôle du chromatisme chez Wagner.)

Le chromatisme procède par demi-tons. La gamme chromatique ne comprend que des demi-tons.

Il existe deux sortes de demi-tons :

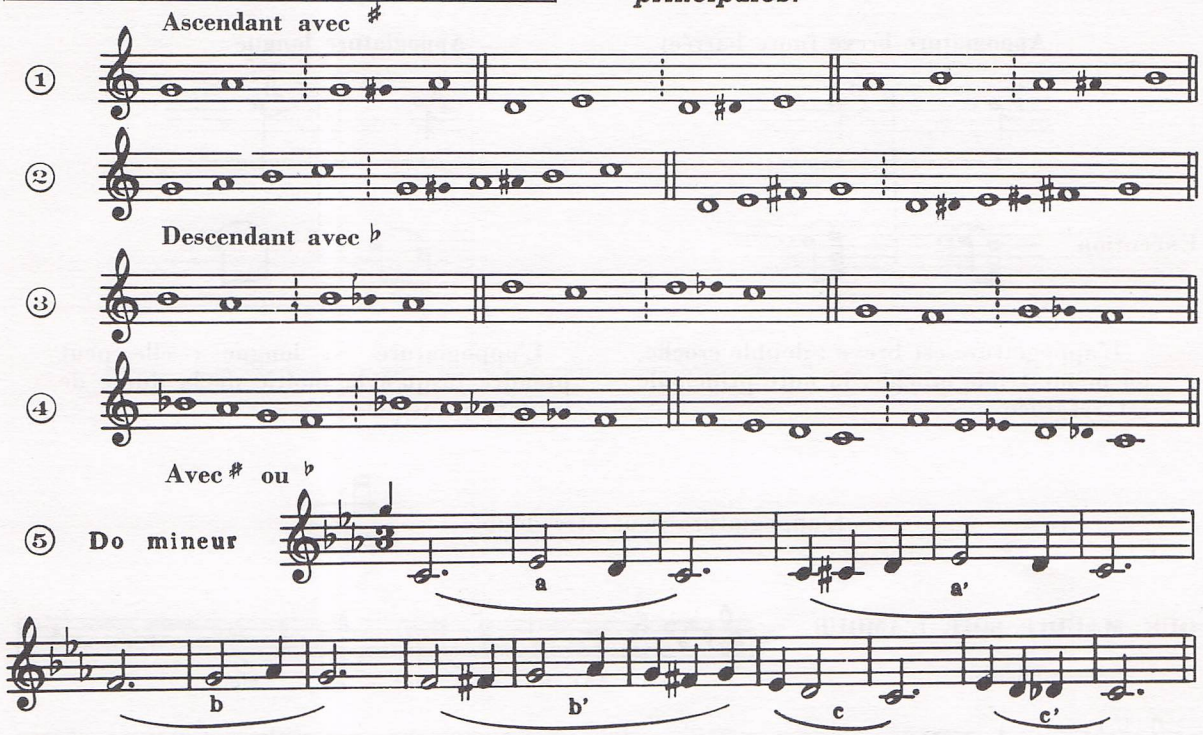
a) ***le demi-ton chromatique***
entre deux notes de même nom

b) ***le demi-ton diatonique***
entre deux notes de nom différent

Exercice : **206. Ecrire avec des bémols la gamme chromatique descendante de DO majeur.**

INTONATION ET CHROMATISME

La note « chromatique » constitue une note de passage entre deux notes principales.

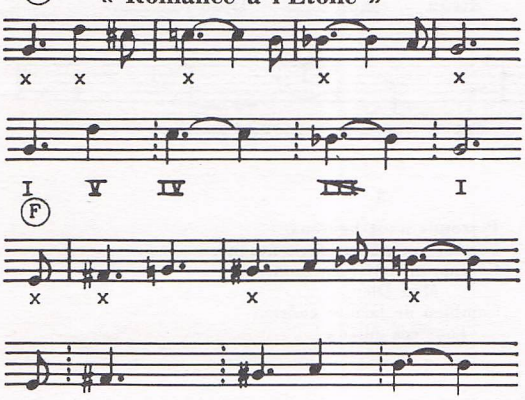


Note de passage :

(Le sol (x) permet de passer du fa au la.)

Pour chanter juste un passage chromatique il faut retrouver les notes principales et enlever d'abord les notes de passage.

Ⓐ **« Romance à l'Etoile »**



Les notes essentielles sont marquées d'une croix ; ce sont celles sur lesquelles on prend appui. Elles constituent une mélodie simple en sol mineur.

Le « do♯ », le « si » et le « la » constituent des notes de passage qu'il est alors plus facile de placer.

Les notes principales sont au premier temps de chaque mesure, plus le « la ».

En quel ton sommes-nous ? MI majeur ou SOL majeur ?

SOL♮ et SI♭ sont chromatismes de passage.

Au XIX^e siècle, les Romantiques ont beaucoup utilisé le chromatisme.

Exercices : **207. Donnez le ton de chaque phrase :**

A **SOL majeur ou SOL mineur ?**
B **?**
C **Au début et à la fin.**
D **En quel ton commence-t-elle ? En quel ton s'achève-t-elle ?**
E **?** *(Le RE est sensible.)*

208. Ecrire ⑤ en RÉ mineur.

L'APPOGIATURE

L'appogiature est une note ajoutée à la mélodie, généralement écrite en petit caractère, et qui s'exécute plus ou moins brièvement.

Appogiature brève (note barrée)

Exécution

L'appogiature est brève : double croche, ou même triple croche ; la note principale est retardée.

Appogiature longue

L'appogiature est longue : elle peut prendre jusqu'à la moitié de la durée de la note principale.

L'appogiature peut être double :

QUE MAUDIT SOIT L'AMOUR

(Béarn)

2

Ah ! Je vais m'en aller
Garder mes agnelettes,
Garder mes agnelettes
Là-haut...
Combien de larmes coûtent
Tous ces adieux !

3

Personne n'est heureux
Comme un pâtre en montagne,
Comme un pâtre en montagne,
Mon Dieu...
Combien de larmes coûtent
Tous ces adieux !

L'ACCENTUATION

Le point

notes détachées

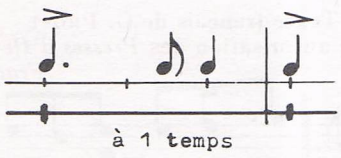
Le trait

notes piquées

L'accent

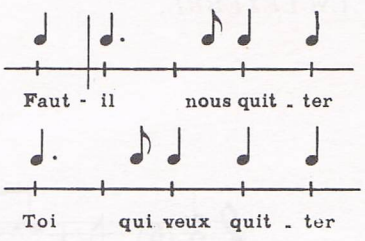
note lourde — accentuée et diminuée

QUELQUES DIFFICULTÉS RYTHMIQUES



C'est le « rythme allongé » que l'on a trouvé dans de nombreux chants.

Dans les mouvements rapides on peut ne battre qu'un temps sur trois.



(Livre II, page 40 ; Livre III, page 32.)

Il faut veiller à bien respecter ce rythme, sans allonger ni raccourcir la noire qui suit la croche.

A LAUTERBACH
(Alsace)

Exercice : Chantez en battant à 3 temps, puis à 1 temps.

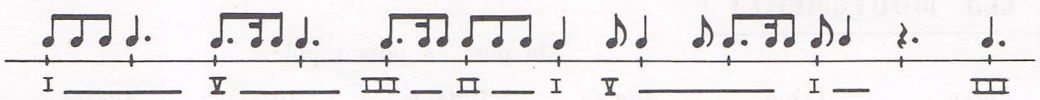
FILE LA LAINE

Robert MARCY
(Presses d'Ile de France.)

Attention. *Pour ne pas bousculer ce rythme, il faut retenir la noire qui suit la croche.*

C'est le rythme ci-dessus mais dans une mesure composée.

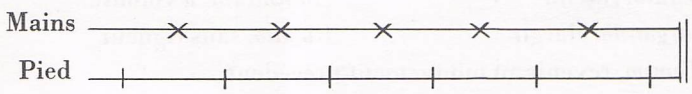
(*Voir « Bring back », page suiv.*)



CONTRETEMPS

Exercice : **Pied et mains**

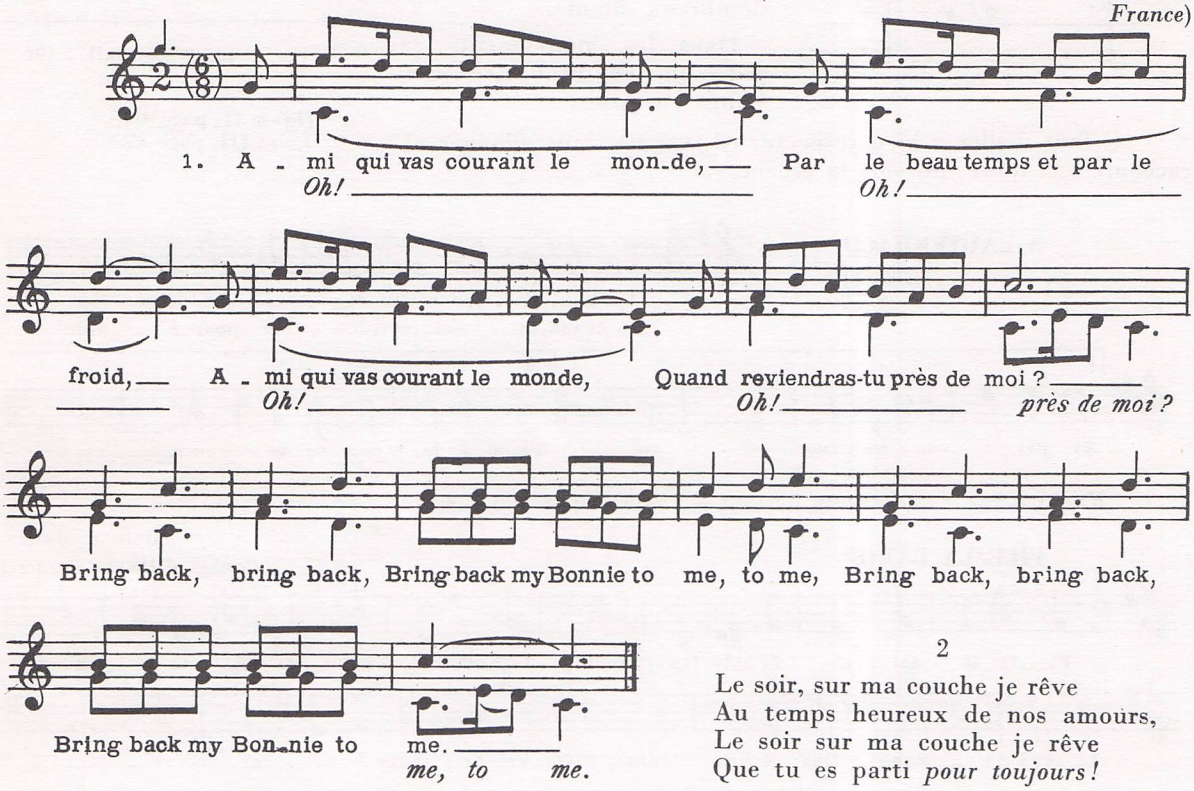
① *D'un pied, marquez les temps ; frappez dans les mains entre les temps.*



② *Remplacez les battements de mains par des* **la** *brefs. Vous obtenez des contretemps.*

BRING BACK

Texte français de G. PROST
(avec autorisation des *Presses d'Ile-de-France*)



2

Le soir, sur ma couche je rêve
Au temps heureux de nos amours,
Le soir sur ma couche je rêve
Que tu es parti *pour toujours!*

3

Un jour, sur l'eau les vents soufflèrent
Poussant le bateau hardiment,
Un jour, sur l'eau les vents soufflèrent
Nuit et jour jusqu'au *continent.*

4

O vent joyeux, tu nous ramènes
Vers ceux qu'on ne peut oublier,
O vent joyeux, tu nous ramènes
Vers ceux qu'on *a* toujours *aimés.*

LES MOUVEMENTS

De plus en plus rapide

Largo	*Lento*	*Adagio*	*Andante*	*Allegretto*	*Allegro*	*Presto*
Large	Très lent	Lent	Pas trop lent	Assez vite	Vite	Très vite

Quelques expressions

Animato, animé
Con moto, avec mouvement
Stretto, plus vite
Ritenuto, retenu
Allargando, élargir
A Tempo, revenir au mouvement précédent.
Ad libitum, à volonté
Rubato, sans rigueur

TABLE DES MATIÈRES

PREMIÈRE PARTIE. — LA MUSIQUE AU XIXe SIÈCLE

Pages

CHAPITRE I. — La musique à l'aube du XIXe siècle 5
— II. — Transition entre classicisme et romantisme. Beethoven 13
— III. — La musique instrumentale après Beethoven 23
— IV. — L'Opéra en Allemagne : Weber 29
— V. — L'Opéra en Allemagne : Wagner 35
— VI. — L'Opéra en France 47
— VII. — L'Opéra en Italie 59
— VIII. — Le piano. Chopin, Liszt 69
— IX. — Le lied et la mélodie 77
— X. — Le poème symphonique. Berlioz, Liszt 89
— XI. — L'éveil de la Russie 97
— XII. — Le renouveau français 105

DEUXIÈME PARTIE. — LE LANGAGE MUSICAL

MODE MAJEUR 115
Pentacorde (116). Tétracorde (117).
Avec dièses (119, 120). Avec bémols (135, 136, 137).

MODE MINEUR 128
Pentacorde (127). Avec dièses (129, 130). Avec bémols (140, 141).

MESURES SIMPLES 124, 125, 126
MESURES COMPOSÉES 138, 139

RYTHMES : Binaires (118, 131). Ternaires (134).
Syncope (142, 143). Contretemps (155). Triolet (145).

INTERVALLES 146, 147, 148
ALTÉRATIONS ACCIDENTELLES 133
Chromatisme (152, 153)

MODULATION, TONULATION 132, 144, 150, 151
ACCORDS 122
ANALYSE MÉLODIQUE 123
ACCENTUATION, APPOGIATURE 154
FORMULES CONCLUSIVES 149
MOUVEMENTS 156

TABLE DES CHANTS

	Pages
Adieu, Privas	150
Air populaire allemand (*sans paroles*)	132
A Lauterbach	155
Allen die willen (*sans paroles*)	129
Amour de moy (L')	131
Automne (*sans paroles*)	141
Ay linda amiga (*sans paroles*)	130
Beaux yeux (canon)	144
Belle Jeanneton (La) (*Passant par la prairie*)	123
Belle qui tiens ma vie (ARBEAU)	150
Berceuse du Béarn	118
Berceuse polonaise	136
Bienvenue (canon) (CALDERA)	143
Bonsoir (canon)	134
Bourrée d'Auvergne (*sans paroles*)	129
Bring back	156
Canon du Café (HERING)	136
Canon des intervalles	148
Chant du rossignol (canon) (LAUB)	136
Charbonnier (Le)	127
Choral de HASSLER (*sans paroles*)	130
Chorals de BACH (*sans paroles*)	121
Cloches (Les)	144
Complainte d'Ecosse (*sans paroles*)	133
Couvre-feu (MEYERBEER)	140
Echos de Géorgie (*sans paroles*)	118
El Noï de la Mare (*Que lui donner*)	126
File la laine (R. MARCY)	155
Frère Jacques (canon)	139
Freunde, lasst uns (WOLTERS) (*sans paroles*)	123
Hymne à la Joie (BEETHOVEN)	116
Kol-Do-Di	129
Lubin Loo	139
Melchior et Balthazar	125
Mes larmes	131
Meunier de Buzan (Le)	140
Nobody knows	142
Notre gamme	118
Pierre de Grenoble	151
Puisque vous nous avez fui (ENCINA)	126
Que maudit soit l'amour	154
Rire (canon) (BRESGEN)	143
Romance à l'Etoile (WAGNER)	152
Rossignolet	135
Roy Henri (La)	125
Saïma (La)	141
Set down	143
Stenka Rasine (*Un beau jour, un chef cosaque*)	114
Swing low	142
Te voli douna	127
Thème de Passacaille (DRIESSLER) (*O Musica*)	141
Three blind mice (canon)	139
Tilleul (Le) (SCHUBERT)	145
Voici la montagne	134
Voici l'hiver bientôt passé	137

ŒUVRES COMMENTÉES

	Pages
BEETHOVEN. — Sonate « Clair de Lune »	19
— 7e Symphonie	21
BERLIOZ. — Symphonie Fantastique	93
BIZET. — Carmen	54
BOIËLDIEU. — La Dame blanche	58
BRAHMS. — Symphonie no 3	28
CHOPIN. — 15e Prélude	74
— 4e et 7e Polonaises	75
DEBUSSY. — La Fille aux cheveux de lin	111
— La Cathédrale engloutie	111
DUPARC. — La vie antérieure	88
DUKAS. — L'apprenti sorcier	95
FAURÉ. — Les Berceaux	87
GOUNOD. — Faust	56
LISZT. — Rhapsodie Hongroise no 2	76
MOUSSORGSKI. — Samuel Goldenberg	104
— La Grande Porte de Kiev	104
ROSSINI. — Le Barbier de Séville	65
SCHUBERT. — En chantant sur l'eau	83
— La Truite	83
— Le Roi des Aulnes	84
— Symphonie Inachevée	27
SCHUMANN. — Les Amours du poète	85
VERDI. — Rigoletto	67
WAGNER. — Prélude de Lohengrin	11
— Tristan et Yseult	42
— La Walkyrie	44
— Tannhauser	45
WEBER. — Le Freischütz	34
— Euryanthe	34
— Obéron	34

INDEX ALPHABÉTIQUE

Pages

ADAM (Adolphe) 50
Africaine (L') 50
Aïda 62, 67
Air 31
ALBENIZ 103
Amour sorcier (L') 103
Anneau du Niebelung 44
Arabesques 73
Ariane et Barbe-Bleue 108
Arlésienne (L') 54
AUBER 50
AUDRAN 107

BALAKIREW 101
Béatitudes (Les) 108
BEETHOVEN 15, 72
Belle au bois dormant (La) 103
Belle Hélène (La) 107
Belle Meunière (La) 83
BELLINI 62
Benvenuto Cellini 52, 93
BERLIOZ 52, 91, 93
BIZET 26, 51, 54
Bohême (La) 64
BOIÏELDIEU 50, 58
Bonne chanson (La) 81, 87
Boris Godounov 101
BORODINE 26, 92, 102
Bourrée fantasque 73
BRAHMS 25, 28, 73, 80
BRUCKNER 25

Cadences 16
Calife de Bagdad (Le) 58
Carnaval 73
Carnaval Romain 93
Casse-Noisette 103
Cavalleria Rusticana 64
CÉSAR CUI 101
CHABRIER 73, 81, 108
Chants et Danses de la Mort 82, 101
CHARPENTIER (G.) 51
CHAUSSON 81, 108
CHOPIN 70, 74
CLEMENTI 72
Cloches de Corneville (Les) 107
Contes d'Hoffmann (Les) 107
Coq d'or (Le) 102
Crépuscule des dieux 11, 44

Pages

Damnation de Faust 52, 93
Danse macabre 92, 108
DARGOMIZSKI 100
DEBUSSY ... 53, 73, 81, 109, 111
DELIBES 51
Demoiselle élue (La) 111
Déserteur (Le) 49
Dichterliebe 85
DONIZETTI 62
Don Juan (STRAUSS) 92
DUKAS 73, 92, 95, 108
DUPARC 81, 88
DVORAK 103

Enfance du Christ (L') 93
Enfantines 82
Enfant Prodigue (L') 111

Falstaff 62, 67
FALLA (Manuel de) 103
FAURÉ 73, 81, 87, 109
Faust-Symphonie 76, 92
Fervaal 108
Fidelio 19, 32
Fille coupable (La) 58
Fille de Mme Angot (La) 107
Fille du Régiment (La) 62
Fille du Tambour-Major (La) . 107
Force du Destin (La) 67
FRANCK 73, 92, 108

Gamme chinoise 10, 32
Gaspard de la nuit 73
GLAZOUNOV 26, 102
GLINKA 100
GOUNOD 51, 52, 56
Goyescas 103
Gradus ad Parnassum 72
GRANADOS 103
Grande Pâque russe 92, 102
GRIEG 103
Guillaume Tell 50, 65

HAHN (Reynaldo) 82
HALÉVY 50
Hérold 50
HONEGGER 109
Horizon chimérique 87
Huguenots (Les) 50

Pages

Iberia 103
Ile Joyeuse (L') 73
Images 73
INDY (D') 73, 108
Invitation à la Valse 73
Invitation au voyage 88
Ismaley 101
Italienne à Alger (L') 65

Jardin clos (Le) 87
Jeune Henry (Le) 50
Jeux d'eau 73
Joseph 50
Juive (La) 50

Khovantchina (La) 101
Kitège 102
Konzertstück 73
Kreisleriana 73

Lac des Cygnes (Le) 103
Lakmé 51
LALO (Ed.) 108
Lamento 88
Landler 73
LECOCQ 107
Leitmotif 31, 39, 43
LEONCAVALLO 64
LESUEUR 50
Lied 78
Liederkreis 85
LISZT 72, 76, 92
Lohengrin 11, 36
Lombards (Les) 62
Louise 51

Madame Butterfly 64
Maîtres chanteurs (Les) 11
MALHER 25
Manoir de Rosemonde (Le) 81, 88
Manon (Massenet) 51
Manon Lescaut (Auber) 50
Manon Lescaut (Puccini) 64
Martyre de St-Sébastien (Le).. 111
MASCAGNI 64
Mascotte (La) 107
MASSENET 51, 53
Mazeppa 76, 92
Médecin malgré lui (Le) 56

Pages

MÉHUL 50
MENDELSSOHN 25. 73
Menuet 16
Mephisto-Valse 92
Mer (La) 111
MESSAGER 107
MESSIAEN 109
MEYERBEER 50
MILHAUD 109
Mireille 51, 56
Miroirs 73
Moments musicaux 73
MONSIGNY 49
MOUSSORGSKY .. 82, 92, 101, 104
MOZART 6
Muette de Portici (La) 50

Nabucco 62, 67
Norma (La) 62
Novelettes 73
Nuit dans les jardins d'Espagne. 103

OFFENBACH 107
Or du Rhin (L') 11, 44
Orphée aux Enfers 107
Othello 62, 67

Paillasse 64
Parsifal 11, 36
Pêcheurs de perles (Les) 54
Peer Gynt 103
Pelléas et Mélisande (Debussy) 53, 110
Pelléas et Mélisande (Fauré) ... 109
Pénélope 87, 109
Péri (La) 108
Petit Duc (Le) 107
PIERNÉ (G.) 109
PLANQUETTE 107
Poème symphonique 90
Polonaise 75
Postillon de Longjumeau (Le) .. 50
Pré aux clercs (Le) 50
Prélude (Chopin) 74

Pages

Prélude (Debussy) 111
Prélude (Wagner) 40
Prélude à l'après-midi d'un F. . 109
Prince Igor (Le) 102
Prophète (Le) 50
PUCCINI 64

RAVEL 73, 109
Récitatif 31
Rhapsodie 76
Rigoletto 62, 67
RIMSKY-KORSAKOV 92, 102
Robert le Diable 50
Roi d'Ys (Le) 108
Roi Lear (Le) 101
Roi malgré lui (Le) 108
Romances sans paroles 73
Roméo et Juliette 56, 93
ROSSINI 50, 61, 65
Rouet d'Omphale (Le) 92
ROUSSEL 82, 109
RUBINSTEIN 103
Russlan et Ludmilla 100

Sadko 92, 102
Saint-Graal 11
SAINT-SAËNS .. 26, 53, 73, 92, 108
Samson et Dalila 53, 108
Sans soleil 82
Sapho 56
Scènes d'enfants 73
Schéhérazade 92, 102
SCHMITT 82, 109
Schola Cantorum 108
SCHUBERT 25, 27, 73, 79, 83
SCHUMANN 25, 73, 80
SEROV 103
SIBELIUS 103
Siegfried 11, 44
Si j'étais roi 50
Smetana 103
Sniégourotchka 102
Sonate 16

Pages

Steppes de l'Asie Centrale .. 92, 102
STRAUSS (Richard) 80, 92
Symphonie 16
Symphonie Cévenole 108
Symph. du Nouveau Monde .. 103
Symph. Pathétique 103

Tableaux d'une exposition . 92, 104
Tamara 101
Tancrède 65
Tannhauser 11, 36, 45
TCHAÏKOWSKY 26, 103
Tétralogie (La) 11, 36, 44
Thaïs 52
Till Eulenspiegel 92
Tombeau de Couperin (Le) ... 73
Tosca (La) 64
Traviata (La) 62, 67
Tricorne (Le) 103
Tristan et Yseult 11, 42
Trouvère (Le) 62, 67
Troyens (Les) 52, 93
Tzar Saltan 102

Une nuit sur le Mont Chauve .. 92

Vague et la cloche (La) 88
Vaisseau fantôme (Le) 11
VERDI 62, 67
Vérisme 62, 63
Véronique 107
Vie brève (La) 103
Vie de Bohême (La) 64
Vie et l'amour d'une femme (La) 85
Vie parisienne (La) 107
Vie pour le Tsar (La) 100
Voyage d'hiver (Le) 83

WAGNER 6, 35
Walkyrie (La) 11, 44
WEBER 25, 32, 73
Werther 52
WOLF (Hugo) 80

Zampa 50

IMPRIMERIE TARDY. BOURGES
D. L. 3e trim. 1965 - 55302/338 (4478)
Imprimé en France

ÉDITIONS VAN DE VELDE

Des méthodes pour :

le piano

Méthode Rose : *1re, 2e et 3e année de piano.*
Le Délíateur : *Cours gradué de mécanisme pianistique.*
Sonatines graduées : *Volume 1, très facile. Volume 2, facile.*
Piano, jazz, blues and Co : *Volume 1, très facile. Volumes 2, 3 et 4 faciles.*
Piano, jazz, blues and Co : *Pièces faciles pour 4 mains.*
Invitation à l'improvisation
Le piano à portée de mains

le violon

Le Petit Paganini : *1re, 2e et 3e année de violon.*

la flûte

Flûtabec *de Ernest Van de Velde.*
La flûte à bec et l'éducation sensorielle *de M. A. Le Galloudec.*
Falado *de Michel Lepesant - Solfège par la flûte - Livre élève et maître.*
Jeux de flûte *de M. Lepesant.*
Monsieur Flute *de D. Gregory.*
Musicollège - *Cahiers pour 6e, 5e, 4e et 3e.*

le solfège

Solfège populaire : *Volume 1 : clé de sol - Volume 2 : clé de fa.*
Méthode rythmique ABC : *Volume 1, très facile - Volume 2, facile.*

des livres :

guides pratiques

Le guide pratique du piano *de Daniel Magne.*
Le guide pratique du chant choral *de Marcel Corneloup.*
Le guide du synthétiseur *de Guy-Philippe Ayer.*

technique et interprétation

L'art du piano *d'Heinrich Neuhaus.*
L'Homme et le piano *de Monique Deschaussées.*
Le violon intérieur *de Dominique Hoppenot.*
Le livre de la flûtabec *de K. Wollitz.*
Le langage du clavecin *de A.-G. Dechaume.*

essais et bibliographies

Le Vlac, approche lyrique du chant napolitain *de Dominique Bourlet.*
Gershwin - Chronique de Broadway *d'Alain Lacombe.*
Mademoiselle - Entretiens avec Nadia Boulanger *de Bruno Monsaingeon.*
Scarbo - le Roman de Samson François *de Jérôme Spycket.*

livres d'art

Callas, les images d'une voix *de Sergio Segalini.*
L'Ymagier d'Erik Satie *d'Ornella Volta.*
Le grand livre du piano *de Dominique Gill.*
Les Musichiens *de Peter Westenholz.*
Le grand livre du violon *de Dominique Gill.*

musicologie

L'Art de la Fugue *de Gustav Leonhardt.*
Édition encyclopédique des neuf symphonies de Beethoven *par Igor Markevitch. 9 volumes.*
De la musique à la musicologie *de Jacques Chailley.*
Musique, langage vivant *de Sabine Bérard.*
La Chanson à la Renaissance *de Jean-Michel Vaccaro.*

jeunesse

L'histoire de la musique en bandes dessinées *en 1 volume de B. Deyries, D. Lemery et M. Sadler.*
La Musique enchantée *de E. Collini et G. Corretti.*
Petite Histoire illustrée des Instruments de Musique *de Tony Goffe.*
L'histoire du Rock en bandes dessinées *de S. Dutfoy, D. Farran et M. Sadler.*
Je serai chef d'orchestre *de Claudio Abbado.*

Tous ces ouvrages sont disponibles chez les marchands de musique

Catalogue sur demande aux

Éditions Van de Velde, La Petite Plaine, Fondette 37230 Luynes, France

Ventes comptant : PARIS - 12, rue Jacob, 75006 PARIS - Tél. (1) 43-25-93-43

I.S.B.N. 2-85868-004-3

imprimé en France

IMPRIMERIE TARDY QUE